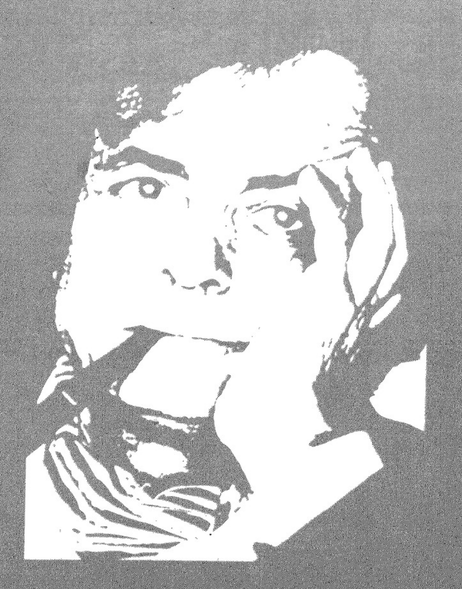
مسار التحولات

قراءة في شعر أدونيس

أسيمة درويش



دار الآداب


مسار التحوّلات

أسيمة درويش

مسار التحوّلات

قراءة

في شعر أدونيس

دار الآداب - بيروت

الطبعة الأولى
١٩٩٢

الإهداء

إلى أولادي . . .

«إنّ من يحلّل منطق المعنى سوف يدرك بالضرورة، أن الحقيقة تكمن حيث ينهض التمنع والمقاومة».

جوليا كريستيڤا

«ما نحتاج إليه في النقد هو هيام بلاعوائق،نارٌ للنّار».

هنري ميللر

تقديم

يقف الشاعر أدونيس في الساحة الأدبيّة المعاصرة مستقطباً الاهتمام العربي بحركة تتواتر بين السلب والإيجاب. فريق يعترف له بموهبة خارقة، وريادةٍ خلّاقة، وأصالة لا تتكرّر إلا مرّة عبر القرون؛ وفريق آخر ينكر عليه ذلك التميز ويتّهمه بإفساد مسيرة الشعر العربي الحديث بآرائه المتطرفة حول الإبداع والحداثة.

وقد بلغت ازدواجية الرأي حول شاعريّة أدونيس وآرائه النقديّة مبلغاً من الحدّة والتوتّر يعيد إلى الأذهان المعارك النقديّة التي أثيرت حول المتنبي وأبي تمّام في عصرهما وما زالت مستمرة إلى الآن.

لذلك لا بدّ أن يقترن الحديث عن أدونيس بالأزمات والقضايا العربية، وبمشكلات الثقافة العربية، تماماً، كحتمية اقترانه بالحداثة ومعايير الجدّة والريادة.

فأدونيس شاعر معاصر لخروج العالم العربي من دائرة الاستعمار الاستيطاني إلى مدار التبعيّة السياسية/ الاقتصادية للآخر. وتاريخ وعيه بهذا الوضع هو إلى حدٍّ كبير تاريخ حياته وصراعاته. فمنذ بداياته الشعرية الأولى وهو رازحٌ تحت وطأة الألم من حالة التخبّط العربي في أزمةٍ لا تفتأ تزداد حدّة وتعقيداً. ولا يزال حتى الآن باحثاً ـ عبر السؤال ـ عن العوائق المؤسّسية التي توطّد التخلف والتصدّع في البنى العربية على اختلافها، والتي أوصلت الأمة إلى حالة من التشظّي وانعدام التوازن الروحي والفكري والسياسي والعلمي على حد سواء.

فعلى الصعيد الفكري استمرت الثقافة العربيّة منذ بداية عصر النهضة

تراوح في مدار التطلّعات الأفقيّة والنكوصيّة، وتتكرّر في قوالب مسبقة الصنع، ولا تتورّط في مساءلة جذرية لقديم موروث أو حديث وافد. وقد أدى عجز الثقافة عن رجّ السطوح الساكنة والمساءلة الجذرية إلى ظهور تيارات سياسية وفكرية مختلفة أطّرت النشاط والفكر والكتابة في أطر الشعارات التي تستعيض عن فحص الواقع ومعاينته بالآمال، وعن معرفة الذات بالاستيهام واستدعاء الصّور كما ارتسمت في الذاكرة التاريخية. وهذا ما حّول المعرفة إلى استكمال لصورة المثال المرتجى أو إلى مسوّغ للاستيهام التعويضي. فازدهرت في المقال العربي ـ شعراً ونثراً وصحافة ـ النبرة الخطابية التي تطهّر مشاعر العجز والإحباط. فإذا اصطدمت هذه المشاعر بهزيمة سادت الردود التبريريّة التنصليّة التي تلقي تبعة ما آلت إليه الأمور على كل ما عداها، وأصبح إلقاء تبعة الأزمة والصراعات على الآخر هو الحاضن الطبيعي لمشاعر الخيبة القانطة، والحل الأسلم للخلاص. وبذلك دخلت الأمة العربية في طور الانفصام النفسي والحضاري الناتج عن ازدواجية الواقع المنظور. فالغرب الامبريالي، العلماني، الغازي، المرفوض، يؤازر الخصم العسكري ويناصره، لكنه في الوقت ذاته يستحوذ على سرّ التفوّق التكنولوجي الذي ينتج لنا في الأرض فردوس «التقدم» الموعود.

هذا الفصام جعل لهزيمة ١٩٦٧ (التي حكمتها شروط متعددة متباينة) وقع الصدمة التي هزّت الوعي العربي وأيقظته من غيبوبة هذا الاستيهام. وهذا ما أدى إلى ظهور حركة النقد الذاتي التي شكلت واحدة من أهم المنعطفات في مسيرة الثقافة العربية.

كان لوقع الهزيمة الساحق أثر تحويليّ في نفوس النخبة المثقفة التي أثقلها الشعور بما كان من تغاضيها عن الواقع، والقصور في العمل التحليلي الجذري الباعث للوعي الرافض. ويصف الدكتور رمضان بسطاويسي محمد هذا الشعور بقوله: «القسوة على الذات هي سمة أساسيّة لنا في هذه الفترة من تاريخنا، هي نتيجة للإحساس بالذنب والخطيئة لمن يملكون الوعي تجاه الجماهير العربية التي لا تجد تنظيماتها السياسية الشرعيّة أو غير الشرعية، ولا تجد مفكرّيها يعبرون عنها، وإنما يتّجهون بخطابهم للسلطة وعبر أجهزتها»[1].

(١) راجع: حوار المشرق والمغرب: حسن حنفي ومحمد عابد الجابري. منشورات اليوم السابع دار توبقال. الدار البيضاء ١٩٩٠، ص ١٨٣ ـ.

رأت الانتلجنسيا العربية أن من واجبها البحث عن مخرج للأزمة المتفاقمة. والبحث هذه المرّة لم يتجه نحو مخزون التصوّرات والذكريات التماساً لنموذج بعيد، ولا التفت نحو الغرب ليستعير نماذج مما حقّقه «التنوير» الذي أخرج أوروبا من الظلام إلى التكنولوجيا المعاصرة، بل اتجه البحث وجهة مختلفة تتّسم بالقسوة على الذات. وجهة مساءلة الذات والتحري عن موقع الخلل الذي يحول دون التعامل الموضوعي مع الواقع والتحكم بشروطه. وهذا ما اقتضى مراجعة الموروثات ومعاينتها وتحليلها برؤية نقدية جديدة.

كان أدونيس في مقدمة هذه الحركة منذ كتب «بيان من أجل ٥ حزيران» ونشره في مجلة «الآداب». وكان لهذا النشر دلالة كبيرة بل إنه يرسم بوضوح حركة التغيير التي حصلت: من المشروعات المثالية الطوباوية إلى نقد الذات وفحص العلل؛ ذلك أن مجلة الآداب التي صدرت مع بداية المدّ القومي ١٩٥٣ هي التي تبنّت بخطابها القومي الفخم الخط المتفائل. وسرعان ما سيصدر أدونيس بعد ذلك عام ١٩٦٩ مجلة «مواقف» التي بدأت تطرح أسئلة عن الموروث السياسي الراهن والموروث الفكري والأدبي والاجتماعي. ولم يكن أدونيس ولا مواقف الوحيدين في هذه الحركة، كما أن الحركة لم تكن وحيدة الاتجاه، ولا عبرت في خط مستقيم وأرض سهلة. بل إن هذه المساءلة حرّضت ردوداً وبحوثاً وقراءات مختلفة للموروثات. وفي مناخ المساءلة هذا اتخذت أسئلة كالأصالة والمعاصرة، والهويّة والتراث، والتحديث والتأصيل، والذات والآخر، والتنوع والديموقراطية، والشعر والفكر النقدي، مواقع مركزية وشكلت محور القضايا التي دار حولها السجال على مدى العقدين المنصرمين. وما ينبغي التوقف إزاءه هو أن هذه القضايا التي تنتسب إلى حقول مختلفة في العلوم الإنسانية لم تبحث بعيداً عن حقل الأدب، ولا ظلت خارج النقد والإبداع الأدبي.

الشعر والفكر النقدي

كانت أوائل السبعينات بداية لمنحى جديد في النقد والأدب العربي عامة. إذْ نشط المثقفون لتسليط الضوء على الواقع الاجتماعي بتشابكاته، ونقل الوعي من احتكار الخاصة إلى المفهوم الجماعي. «فانبثق تيار فكري جديد وضع جانباً

المشـاريع والأفكـار المثاليـة التجريـدية. التي كـان الجيل القـديم قد لفّ حيـاته حولها، ورفع القضايا الملحّة والمباشرة في المجتمع، الأمـرُ الذي أدّى إلى انتقـال نوعيّ يتلخّص بالانتقـال من السيكولـوجية الفـردية وانهماكـاتها إلى الـتركيز عـلى البنية الاجتماعية بتركيبها السياسي الاقتصادي»[1].

تلك المهمة الحضارية للنقد الحديث حولته إلى حقل معرفي يوظف العلوم الأخرى (علم نفس وفلسفة واجتماع) كمصدر للبحث عن الذات في مبعدة عن ثوابت الماضي. هذه النقلة (التي تميّز مراحل الأزمات والمنعطفات التاريخية، وقد شهدت مثلها الثقافة الأوروبية والأمريكية) قد استدرجت النقد ومفهوم الأدب، بـل نظريـة الأدب، إلى ضفة جـديدة حـولت النقـد إلى علم إنسـاني يستقـرىء إشـارات النصّ ودلالاتـه بحثـاً عن الذات، عـبر المـواقف والـرؤى الاجتـماعيـة والتاريخية. هذا «الكل» النقدي الذي صار لغة واصفة تتحرك بـين حقول تمتـد من الاجتـماعي والسيـاسي إلى التـاريخي والأدبي، قـد تحـوّل إلى «فعـل» ينـاوىء السلطة ويجابهها، ولا سيّما مع قيام سلطات إيديولوجية تفرض معرفتها وتعممها. «لقد بيّن نيتشه أن إرادة المعرفة هي إرادة قوّة وتسلّط، وأن المسـألة النقـدية هي معرفة قيمة القيم»[2]. فارتبـاط الفكر النقـدي بمهمة الكشف عن «قيمـة القيم» يشكـل أساسـاً لامتلاك سلطة فكـرية مـرجعيـة هي سلطة الكشف، والتغيـير، والتأثير ومن ثمّ التثوير والخلق والإبداع. وامتلاك الفكرالنقدي مثـل هذه القـوّة يحدد له مهمة جذرية وموقعاً أساسياً هو: المجـابهة المبـاشرة مع المعـايير القمعيـة والتقاليد الكابحة والايـديولـوجيات والمقـاييس الثابتـة، بل مـع النظام الشـامل لمجموعة البنى القائمة والمؤسسة لهذا النظام. ذلك أن امتلاك القدرة على التقييم واكتشاف القيم، ومن ثمّ القدرة على التحويل، يجعله خطراً (محتمـلاً على الأقـل) عـلى السلطات المتحكمة بـالقيم والأفكار والسلوك. وهـذا يعني مجابهـة السلطة السيـاسية وتقليص فعـاليتها، الأمـر الذي يـوجّه هـذا الخطر إلى أن «ينـتزع من

(١) هشام شرابي، النقد الحضاري للمجتمع العربي، مركز دراسات الـوحدة العـربية ـ بـيروت ـ لبنان الطبعة الأولى ١٩٩٠، ص ٩.

(٢) عبد السلام بنعبد العالي: إشكاليات المنهـاج في الفكر العـربي والعلوم الإنسانيـة ـ الطبعـة الأولى ١٩٨٧ ـ دار توبقال للنشر ـ المغرب ـ الدار البيضاء، ص ٨.

الفكر السياسي احتكاره لمفهوم السلطة، وليبيّن أن السياسي ليس إلا واحداً من بين الأقنعة التي تتخذها السلطة»[1].

وبذا اضطلع الفكر النقدي الحديث بمهمة المعارضة والعقلنة في الحقبة المعاصرة التي يعاني فيها العالم العربي من غياب الديموقراطية والاستخفاف بحقوق الإنسان. وهذا ما عبّر عنه أدونيس في الثابت والمتحوّل بقوله: «فمناعة الشعب تضعف تبعاً لضعف مناعته الثقافية. لهذا تبدو الثقافة اليوم، في عصر السياسات الكبرى، أكثر الأسلحة مقاومة وفعاليّة»[2].

عبر هذا الاتساع لدور الأدب، من الشعر حتى النقد، تتحرك شخصيات علمية من حقول التاريخ والاجتماع والفلسفة لتقترب من دائرة الأدب والنقد: زكي نجيب محمود، هشام شرابي، عبد الله العروي، عبد الكبير الخطيبي، إدوار سعيد، نجيب المانع، عبد الكريم اليافي، صالح جواد الطعمة، محمد عابد الجابري، مهدي عامل، صادق العظم، (تمثيلاً لا حصراً). كما أن شخصيات شعرية وروائية أو ناقدة معروفة تتحرك نحو البحوث الاجتماعية والأنتروبولوجية والسياسية: حليم بركات، أدونيس، محمود درويش، الياس خوري، محمد بنيس، حسين مروّة، محمد برادة، صلاح عبد الصبور، سعد الله ونوس، عبد الرحمن منيف، كمال أبو ديب، جابر عصفور، غالي شكري. وبالنتيجة فإن هذا الاتساع لدور الأدب سوف يخرج بالشعراء والروائيين والنقاد من الحدود الحصرية إلى فضاء القضايا الإنسانية، سواء منها الاجتماعية والتاريخية والسياسية والفلسفية.

هذا النتاج يلتقي في سمة مشتركة هي النقد الفكري من حيث أنه يقوم على إعادة النظر في القيم والمعايير والأحكام والمناهج. ونمثل ببعض هذه الأعمال نظير: «مقدمة للشعر العربي» ثم «الثابت والمتحول» وكلاهما لأدونيس، و«الاستشراق» لإدوار سعيد، و«الرؤى المقنعة» و«جدلية الخفاء والتجلي»

---

(١) المرجع السابق: ص ٦

(٢) أدونيس، الثابت والمتحول: بحث في الإتباع والإبداع عند العرب، الجزء ٣، ص ٢١٨ ـ الطبعة الرابعة ١٩٨٣ دار العودة ـ بيروت.

وكلاهما لكمال أبو ديب، و«الذاكرة المفقودة» لالياس خوري، بالإضافة إلى ما يشكله النتاج الشعري والروائي الحديث من نقد فكري جذريّ.

من كل ما تقدم نخلص إلى التحوّل الذي نقل الشعر، والأدب بشكل أدقّ، من علم جمال البلاغيات ولطائف المشاعر وطرائف الأوصاف والتعابير، إلى علم جمال يعتبر الأدب عامة والشعر خاصة معرفة تقوم على رؤية الذات والموضوع رؤية كاشفة مسائلة، خارقة وبانية للتصوّرات. إنه انتقال من فنٍّ قوامه الضمير الفردي، مستقلاً أو مندمجاً بالأنا الجماعي، إلى ضمير لا يلخّص الجماعي ويجرده بل يحاوره، ويخترقه ويخترق به، ويضيئه ويستضيء به، ويتداخل به في رؤية مزدوجة نقدية ـ تصورية. ولا يقتصر الأمر هنا على تغليب المعنى على المبنى كما حصل في العصر العباسي، وإنما هو نقل للأدب، والشعر تحديداً، من تخوم جنسه الأدبي إلى موقع فكريّ نقديّ يخترق فيه القضايا والموضوعات التي كانت من اختصاص علوم إنسانية مختلفة.

ومما لا شك فيه أن الخلفية التاريخية الطويلة والغنيّة، والتقاليد العريقة التي يمتاز بها الأدب العربي شعراً ونثراً، سوف تسمح له بهذا التطوّر دون أن يفقد خصوصياته الإبداعية النوعيّة. بل دون أن يفقد أيضاً غنائيته، وإن كانت هذه الغنائية سوف تنتقل إلى فضاء أشدّ اتساعاً ينتمي إلى غنائية المتنبّي لا إلى غنائية الموشحات.

لماذا أدونيس؟

انطلاقاً من وعي هذه التحوّلات كان اختياري لدراسة أدونيس. وما دفعني بالتحديد هو: خصوصية حضوره في المتن الشعري المعاصر، وفي الميدان الثقافي العربي بعامة. إنه حضور قلق، يمعن، على مستوى النتاج الشعري، في ابتداع الصور والأشكال وفي اختراق حدود التصوّرات وحدود جنسه الأدبي، وحدود ما سبق من نتاجه؛ أما على المستوى الثقافي العام. فقد كان قطباً من أقطاب السجال الدائر حول أهم القضايا الثقافية والإنسانية والسياسية ـ الاجتماعية. ومسيرته في السجال الدائر حول الحداثة هي الأطول والأعنف. وقد ظلّ على تماس مباشر وشخصي مع الأوساط الثقافية، وعاش ممارسة يومية عملية مستمرة لتحديد المعايير، الشعرية خاصة، ممارسة لم تنقطع طوال تسع وعشرين سنة، وذلك منذ مشاركته في تأسيس مجلة «شعر» وتحريرها (بيروت ١٩٥٧) وإصداره لمجلة «آفاق» بيروت (١٩٥٩ ـ ١٩٦٠) وإصدار مجلة «مواقف» (بيروت ١٩٦٨) وهي مستمرة حتى اليوم. هذا فضلاً عن مواظبته على كتابة المقالات الأسبوعية أو النصف شهرية في صحف ومجلات مختلفة. يضاف إلى ذلك تدريس الشعر والأدب في الجامعات (الجامعة اللبنانية، جامعة دمشق، جامعة السوربون بباريس، جامعة جورج تاون بواشنطن، جامعة جنيف).

هذه الممارسة جعلته يجمع إلى الصلة بتطور النتاج الشعري العربي والعالمي، وتطور النظريات، الصلة بالشعراء الروّاد والشبّان، ويرافق خطوات الشبّان الأولى، فضلاً عن الصلة بالقارىء، فيتلمس تطور ذائقته وطبيعة تلقّيه، يضاف إلى ذلك كله الصلة بالتيارات السياسية والاجتماعية الأوسع.

إن اختيار أدونيس موضوعاً للدراسة يعني الوقوف في مركز تصادم الأفكار والتيارات والتجارب. وإذا كان هذا الاختيار فرصة تتيح النفاذ إلى ساحة الخلاف والسجال، فإنه قبول لتحدٍّ كبير، ليس بسبب ما يشاع عن غموض شعره، بل بسبب من كثافة الحجب التي تقوم اليوم بين القارىء وبينه: حجب

إعجاب مفرط حيناً، ونقد متجنٍّ حيناً، وتهويل لدى الكلام على غموضه، وتحميله من المواقف الفكرية والسياسية أشدها تناقضاً فيما بينها؛ حتى بات أشبه بخرافة أو أسطورة سحرية قابلة لجميع التأويلات والمحمولات، فضلاً عن الحكايات والشائعات (سلبيها وإيجابيها).

ولسنا نريد هنا حصر الحركة في شخص، كما يفعل خصوم أدونيس حين يجعلون منه المسؤول الأول وشبه الوحيد عن «التخريب» و«الإفساد» و«التساؤل الهدّام»، وهو ما يشيرون به إلى التغيّر والتطّور والحرية والخلخلة والتساؤل. ولا نعني أن أدونيس قد تفرد دائماً بجميع ما سنبيّنه من إنجازاته. ولسنا نرمي إلى حصر الريادة في شخص أو اعتباره ملخصاً للحداثة. والواقع أنه لا تغني دراسته عن دراسة مبدعين آخرين تميزوا في جوانب مختلفة. بل إن دراسته تَغنى وتُضاء بدراسة المبدعين من معاصريه. غير أن مسيرته هي التي كانت الأكثر إثارة، منذ طه حسين؛ وكان وقوفه في ساحة التمرد على سلطة الإيديولوجيات هو الأطول، كما حقق أطول مسيرة تطورية متجاوزة لذاتها باستمرار على مستوى القصيدة وشكلها.

هذا الحضور القلق في المتن الثقافي المعاصر يُظهر أدونيس اللبنة المخلخلة في البناء، والخلل الداخلي الذي يحرّض على الفحص والتساؤل؛ كما يظهره، وبسبب ممّا تقدم، استطالة حيّة يتمّ النموّ بدءاً منها. وإذا كانت الأسئلة والاعتراضات توجّه له من مواقع عديدة، فلأنه تصرّف كصاحب دعوة، وكان صاحب مشروع داخل الحداثة، ومشروعه هو تعريب الحداثة. إذ إنه لم يقتصر في معاييره ونظراته وأسئلته على الحاضر ونتاجه. بل تسلّح بهذه المعايير والنظرات ليقتحم مواقع كانت محميّة ومتعالية وبمنجاة من أسئلة الحداثة ومن رياحها المغيّرة، لكنها أيضاً معزولة ومكنونة كشيء عزيز مضى زمانه وبطَل استعمالُه، ولم يبق منه غير حرمة ذكراه. لقد اخترق قلعة الماضي وذاكرته بأسئلته ومعاييره، وتساءل حولها وتفاعل بعناصرها في ضوء النظرات الجديدة، وبموجب المعايير الجديدة. وأشير هنا إلى وجه أساسيّ في شخصية أدونيس الثقافية وفي نتاجه يتمثل في «ديوان الشعر العربي» و«الثابت والمتحوّل»؛ وهو وجه يلتقي بالرؤية الشعرية الجديدة التي استعاد بها التاريخ حين حوّل أعلامه إلى رموز للتغيّر،

وذلك منذ قصيدة «الصقر» حتى «مفرد بصيغة الجمع». لقد استعاد أدونيس في «ديوان الشعر العربي» النتاج الشعري العربي الموروث بذائقة معاصرة تستجيب للمفاهيم الجديدة حول الشعر ودوره في تفسير العالم، كما أشار إلى ذلك كبار شعراء الحداثة كالسيّاب، والخال، وعبد الصبّور، وخليل حاوي، وأدونيس نفسه. وأسقط ما يعتبره لاشعرياً كقصائد المناسبات والمديح والهجاء، معتبراً هذا كله أقرب إلى الوثائق الاجتماعية. بينما ألقى الضوء على المدهش والمفاجىء والشخصي وما يرتبط بالتجربة.

ولم يكتفِ بإثبات منتخباته، بل قدم لها بثلاث مقدمات تشكل عملاً نقدياً وثقافياً رائداً بحق. فلأول مرّة يُقرأ الشعر العربي ويُستجوَب حول المواقف المصيرية من الكون والزمان ومعضلات الوجود وبواطن التجارب الإنسانية ودلالات المواقف الحضارية. وقد وضعه بقراءته هذه في مصاف الإبداعات الكبرى في العالم.

وكما استعاد الشعر العربي وقدّمه بذائقة حديثة ونظر حديث، وأضاء جوانبه الكونية وتجاربه الإنسانية، كذلك استعاد لغة الصوفية. فبعد أن كان التصوّف يعتبر من مظاهر الانحطاط أعاد أدونيس قراءته من حيث هو تجربة إنسانية وإبداع فنّي. وقد استند إلى ما رآه في الكتابة الصوفية من بناء تصوّري ومخزون خيالي، ومن حريّات تعبيريّة واختراقات حلمية للّغة والحدود والأنواع، ليصوغ رؤيته للكتابة الجديدة[1].

أما على مستوى النتاج الشعري فقد رسم أطول مسيرة تطوريّة في تاريخ القصيدة العربية. لم يقتصر على تجاوز الأشكال السائدة والمألوفة، بل دأب على تجاوز ما سبق من نتاجه. ويكاد لا يستقرّ على شكل للقصيدة. ويمكن ترسّم هذه المسيرة على مدى ثلاثين سنة ونيّف:

ـ تبدأ مسيرة التجاوز منذ قصيدة «الفراغ» ١٩٥٤ التي يتخلّى فيها عن بداياته

---

(١) راجع بهذا الصدد مقالته، «تأسيس كتابة جديدة III»، وفي الهامش الأول منها يقول: «آثرت أن أقصر هذا الجزء من «تأسيس كتابة جديدة» على النقري وحده، كمثل «قديم» على كتابة «جديدة»، مواقف ـ العددان ١٧ ـ ١٨، ١٩٧١، بيروت.

انظر كذلك كتابه الأخير، «الصوفيّة والسريالية» دار الساقي ـ لندن، ١٩٩٢.

وما حملته من آثار، ويدخل في نقد تصويريّ للوضع الحضاري الراهن.
- في قصيدة «مجنون بين الموتى» مطلع عام ١٩٥٦ جعل المسرحة انشطاراً داخل الذات، وزاوج العبث والغنائية.
- في «رسالة إلى الغريبة» أواخر ١٩٥٦ أسقط القافية والسطر والوقف.
- في «مرثية الأيام الحاضرة» ١٩٥٨ ثنائية ملحميّة، يتداخل فيها الوزن والنثر. وفي «مرثية القرن الأول» استعادة لمفردات وأعلام وأماكن من الموروثين العربي والإسلامي دخلت النسيان، واستحضار يسائل المناخ العربي التاريخي.
- في قصيدة «الأطفال» ١٩٥٩ تخترق الأغنية العامية المتن الشعري الفصيح.
- في «أغاني مهيار الدمشقي» ١٩٦١ تبدأ رياح التصوّف بالهبوب. لكن التصوّف في هذه المرحلة أقرب إلى مناخ هيراقليطس ونيتشه، ويحمل طابع الرؤيا التي توحّد الإنسان بالكون، وتبصر بالصيرورة مرادفاً للزمان والحضور.
- في كتاب التحولات، ولا سيما «تحولات العاشق»، يخترق الفكر الصوفي رجوعاً إلى منابعه العربية الإسلامية. لكنه يقوم بإزاحة القاموس الصوفي والموضوع الصوفيّ والمشاهد الصوفية في اتجاه العشقي - الإنساني. يستعيد لغة التصوف إلى الفن، ويحرك جوهرها المتسائل عن علاقة الإنسان بالمطلق، والمتقصي لأعماق التجارب الإنسانية.
- في قصيدة «صقر قريش» ١٩٦١ يتخلى عن الرموز الأسطورية التي شاعت في معظم القصائد الحديثة حتى ذلك الحين، ويبني القصيدة على رمز تاريخيّ عربي. وفي اعتماد هذا الرمز يبدأ مشروعه في إعادة قراءة الماضي، وإسقاط الحاضر على الماضي بدل إسقاط الماضي على الحاضر، وتحميل الشخصية التاريخية هموم الحاضر.
- في قصيدة «السماء الثامنة» من ديوان المسرح والمرايا ١٩٦٨ نجد أول تداخل نصي واستدخال لنصٍّ دينيٍّ كامل دون أن يوظّف دينياً أو يورد لموضوعه ذاته، وإنما في علاقة نور وظلّ، ماض وحاضر، مسار صاعد ومسار هابط، في خلق لعنف هندسي قائم على التضاد.
- في قصيدة «هذا هو اسمي» تكسر وحدة الموضوع، وتخترق حدود الجملة والسطر والإيقاع، وتصبح القصيدة حيّز تفجرّات وملتقى مسارات وأنهاراً

جوفيّة من الدلالات. يبدو الذاتي والجماعي والكوني في تماوج وتداخل، في زمن محوري يوحّد الحلمي بالسياسي والاجتماعي. هذه القصيدة قد جاءت في أعقاب «بيان من أجل ٥ حزيران» الذي أصدره أدونيس بعد هزيمة ١٩٦٧، وفي مناخ النقد الذاتي بعد الهزيمة الذي كان أدونيس من أبرز محرّكيه. وهي لذلك القصيدة الأكثر استبطاناً لذلك المناخ.

- قصيدة «قبر من أجل نيويورك» ١٩٧١ وفيها تنفتح اللّغة على أنواع الإشارات والأنظمة الإشارية، كما تنفتح على أصوات عديدة لشعراء يخترقون صوت الشاعر ويتقابلون من حضارات وأزمنة متباعدة.
- «مفرد بصيغة الجمع» ١٩٧٤ - ١٩٧٥ قصيدة - سيرة للشاعر وبدائله وانتماءاته وجذوره الروحيّة والفكرية وأحواله الجسديّة. ويبلغ فيها الجرف اللغويّ والاشتقاق وتقليب الأصول، بتساوق مع تقليب الأحوال، مبلغاً عظيماً.
- «إسماعيل» ١٩٨٣ و«كتاب الحصار» ١٩٨٤ تحرّك ضدّي متسائل. للمرّة الأولى يفارق الشاعر الرؤى ويزعزع الصّور والنماذج والرموز ويلتمس اليوميّ المباشر. كما يخترق متن النص إلى الهامش، حيث تتقافز أصوات وتعليقات شعرية تذكر بما دفع قسراً عبر التاريخ، بعيداً عن المتن السلطوي.

حمل أدونيس راية فكر الاختلاف منذ «أغاني مهيار الدمشقي». وآلى على نفسه أن يقرأ فكر الاختلاف، ويجتذب نحو المركز المختلف والمنسيَّ المهمّش، لكن القادر على الإدهاش والتحريض. كان هذا دأبه منذ «ديوان الشعر العربي» كما رأينا.

ولكنه في هذا التمسك بالاختلاف والتمرّد على سلطة السائد لم يقتصر على المستوى الأدبي.

لقد تميّزت المرحلة الواقعة بين نهاية الحرب العالمية الثانية ومطلع الثمانينات بسيادة الإيديولوجيات وتطاحنها. وطغت أصوات الكتل والأحزاب بمختلف اتجاهاتها طغياناً حاصر الأصوات الفردية المتحررة من الالتزام، أو من الامتثال العقائدي. ولم يكن أدونيس الوحيد الذي تمرّد على سلطة الإيديولوجيا. بالتأكيد كان هذا التمرّد عنواناً لدعوات ثقافية متعددة قام بها

مثقفون متمردون. غير أن أدونيس كان أطول الواقفين في ساحة التمرّد دون مهادنة لأيّ من التكتلات.

وتداخلت المواقف السياسيّة بالفنيّة.

وسط هذا كله يبدو لي أن السبيل الأنسب والأصحّ للاقتراب من أدونيس واختراق ما يحدق به من حجب وضجيج وهالات خرافية، هو الاقتراب من النصّ، واعتباره المصدر الأول والدّال الأساسي والعمدة في التماس الخصوصية الفنيّة والفكرية في آن.

من أجل ذلك غامرت بالقيام بهذه الدراسة النصيّة. وقد رأيت أن اختار، في مرحلة أولى، قصيدة «هذا هو اسمي»؛ ذلك أنها الأكثر تصويراً وتجسيداً لعالم أدونيس وخصائصه الفنيّة والفكرية، والأقرب إلى مناخ الفكر النقدي الذي سبق الكلام عليه وما أشرت إليه من تحرّك أدونيس، وسجالاته وبحثه القلق المسائل، الكاشف للتناقض والتضاد عبر الجدلية التحولية؛ وأخيراً فيها يتمثل حضوره وتتلاقى معاناته الإنسانية بهمومه الجماعية والكونية.

الفصل الأول
إشكالية الحداثة والغرب

الكتابة العربية المعاصرة، لا سيّما الكتابة الأدبية، بدءاً من زمن النهضة، ثم في أفق الحداثة بشكل أخصّ، هي الممارسة السياسية/ الفكرية الأوضح (والأهم) لفعل التحرر من الأفكار والأحكام المسبقة والقائمة في آن؛ التحرر من أبوّة السلطة المتعالية ومجابهة الدوغما التقليدية الرافضة للحوار، سواء أكانت هذه السلطة سياسيّة أو غير ذلك. وهي في نماذجها الإبداعية والفكرية العليا فعل يتمثّل في التعبير عن النقد والرفض لما يقيّد حريّة الفكر والإبداع، وممارسة تعمل على خرق حصون الإيديولوجيات الواحدية، الكليّة، وعلى معارضة السلطة الأحادية بمختلف أنواعها ومستوياتها.

لذا تعتبر الكتابة المعاصرة، الممارسة الأوضح والأقوى حضوراً في غياب مؤسسات ومنابر ديموقراطية حقيقية وفاعلة. إنها تمتلك هذا الحضور لا على مستوى العدد والانتشار والتضامن والتجمعات والمبادىء المحددة، بل على مستوى الجذرية والبحث والاستمرارية والتواصل. إنها الممارسة التي تعبّر عن نفسها بقدر من الوضوح والتبلور، وتمتلك من المرونة ما يسمح لها بتصحيح ذاتها، ومن التأمل والتحليل ما يهيىء لها تحديد الأهداف، ومن الشجاعة ما يجعلها تعلن عن نفسها وتدافع عن طروحاتها.

ولذا، وعلى الرغم من تباعد الكتّاب وتبعثرهم، وتعرضهم للرقابة والضغوط وحملات النفي والتشريد، بالإضافة إلى اختلاف رؤاهم وتناحرهم في أحيان كثيرة، فإن الكتابة تشكلت جوهرياً كمشروع تاريخي للنقد والتجاوز والتصوّر وإعادة النظر في موقع الإنسان ورسالته ودوره وحريّاته. وكما كانت

النهضة أدبية فكرية في المقام الأول، فإنه يمكن القول إن الحداثة لم تتجاوز الأدبي إلى الفكري إلا نادراً، ولم تتحقق على مستوى الاجتماعي / السياسي، والمدني الحقوقي.

والكتابة الحديثة، بخلاف المشروعات القومية والسياسية، قد ظهرت ونمت في ميدان سجاليّ خلافيّ امتّد إلى الاتّهام وجاوزه إلى التكفير. وكان هذا السجال وهذا الاتهام يحتدمان ويغلوان كلّما برز عَلَم جديد، أو ظهر عمل رائد، أو تشكّل تجمّع جذري. إن نتاج هذه الكتابة ينطلق من معطيات الواقع التاريخي العربي الراهن، السياسي والثقافي، بأزماته وآفاته، بصراعاته وتناقضاته وما يتعرض له من تحديّات وأخطار، وبموروثاته وخلفيّاته، بتطلّعاته وآفاقه . وهذه الأزمات والصراعات والخلفيات والتطلعات قد تبلورت وطرحت في ساحة الصدام مع الغرب (وهو ما يجسد في هذه المرحلة التاريخية مصدر الخطر ويعمل لتصدير أدوات «الحل» سواءً كانت فكرية أو علمية أو اقتصادية) أي في حيّز الصدام والرّد والتفاعل والتحوّل. لذلك فإنّ الكتابة الحديثة انطلاقاً من نقديتها وحركيتها:

١ ـ لا يمكن أن تكون تقليداً وانصياعاً لا للغرب ولا للماضي والتقاليد.

٢ ـ لا يمكن في الوقت نفسه أن تتجاهل واقع التفاعل بالغرب (سلباً وإيجاباً) وما نتج عن ذلك من خلخلة ومن أفكار وتحولات وتيارات، وكذلك من أزمات ومشكلات تستدعي إعادة النظر.

٣ ـ ومن ثمّ فإنها (الكتابة الحديثة) لا يمكن أن تقيم في حيّز مغلق معزول عن حيّز الصراع والتفاعل المشار إليهما.

غير أنّ الإقامة في أفق الانفتاح والتعدّد والنقد والمساءلة سوف يكون المدخل الذي يستغلّه كثيرون ويتخذونه هدفاً للهجوم. ولن يرى التقليديون المعارضون للحداثة في المشروع الأساسي لهذه الحركة، وما يفضي إليه في المحصّلة، من كسب اعتبار للإنساني والحريّات الإنسانية، وللتاريخي والمتحول، سوى الخروج عن الثوابت وهدم التراث والتشكيك بالدين والتشبّه بالغرب. وسوف يغضون على الملامح الإبداعية البنّاءة في الكتابة الحديثة وسائر نتاج

الحداثة، لصدورهم عن فكرة مسبقة لا ترى في ذلك إلا تغرّباً واستدخالاً لفنون ومعارف منقولة عن الغرب.

وبالتأكيد فإن الهجوم سوف يصيب الشعر في الدرجة الأولى لأنه، من جهة، الأكثر تأصلاً في الثقافة العربية، والملمح الأقوى فيها بعد الدين؛ ولأنه، من جهة ثانية، العامل الأكثر فعالية في تثوير الفكر والحساسيات ومن ثمّ التحويل. ومن البدهيّ أن يطول الهجوم الشعراء الأكثر إلحاحاً على التجديد. وقد تركز هذا الهجوم لا على الشعراء الذين أمعنوا في البعد عن الأشكال الموروثة والانطلاق منها أساساً، بل على أولئك الذين جدّدوا وظلّ لنتاجهم جذر في الموروث، أو انطلقوا من أصول تراثية ثم تحركوا راسمين مسافة شاسعة تفصلهم عن البدايات.

إنّ قضية الموقف من الغرب، والتأثر بالغرب، كما طرحت في هذا السجال الذي امتدّ طوال قرن من الزمن، والذي يستعيد اليوم حدّته وعنفه، قد حفلت بالغرائب والتناقضات التي بلغت حدّ المغالطة. ولا يمكن تناولها من جوانبها كافة، لأن هذه الجوانب في معظمها لا تدخل في إطار اختصاص هذا البحث. لذلك نكتفي بتناول نقاط أربع:

١ ـ كيف تمّ النظر إلى مسألة التأثر بالغرب.

٢ ـ مفهوم التأثّر والتأثير بعامة.

٣ ـ كيف يجري السجال حول التأثّر والتأثير.

٤ ـ عرض واحدة من أهم الدراسات النقدية المعاصرة في تناولها لهذه الإشكالية.

١ ـ كيف تم النظر إلى مسألة التأثر بالغرب

يتواتر الكلام على تأثر الحداثيين بالغرب في معرض الاتهام والهجوم. والذين يوجهون هذا الاتهام يوجهونه باسم ما يمثّلونه (إن كان ثمّة تمثيل حقيقي وفعلي) من أصالة ومحافظة. علماً بأن هذا التيار المغالي في الذود عن ثوابته التقليدية مسكون بحداثة الغرب بوجه دون الآخر، أي على المستوى العملي

الإجرائي، والتطبيقي الاستهلاكي، دون أساليب التفكير، وبالطبع دون الشعارات المرفوعة. فأن يرفض التقليديون الثقافة الغربية لا يعني بالضرورة أنهم محافظون على أصالة الموروث العربي حرفياً وكلياً، ما داموا يتضامنون مع اقتصاد الغرب بالدعم الكامل، بدءاً من شراء الأسلحة الغربية، ومروراً باستخدام وسائل التقنيّة على تعددها، وانتهاء بالدواء وحليب الأطفال. إن رفضنا للعقل الغربي وتهافتنا أمام استخدام منجزاته التقنية واستهلاك منتوجاته يتضمن بالضرورة إقراراً عملياً بصحة القوانين والمبادىء العلمية لطروحات الفكر الغربي، وتسليماً بفعّالية مؤسّساته، وأهمية نظامه القادر على انتاج هذه الوسائل وفرضها على العالم. أي أن هناك إقراراً بغلبة هذا النظام دون التصريح بذلك، ودعماً عملياً له (الانتشار الاستهلاكي) رغم الإصرار على رفضه واتهامه. وهو تناقض يؤدي إلى الجهل بالأسس والمبادىء والنظم التي كانت وراء نجاح المؤسسات الغربية، أو على الأقل معرفة وسائل السيطرة عليها والقدرة على إعادة إنتاجها. ومحصلة ذلك،هي الوقوع في تبنيّ السياسة الإجمالية للغرب، ورفض الأسس العلمية الجوهرية؛وبتعبير آخر الاكتفاء بقشور الثمرة والخوف من الاقتراب من النواة. فما جدوى أن نرفض الفكر الغربي المشبع بالحسّ النقدي حول حقوق الإنسان والحريات الشخصيةللمواطنين،ونقبل في الوقت ذاته التأثّر بالأدنى من نتاجه الفنيّ والثقافي الذي يبثّه لنا عبر التلفزة؟...

ودعوة التقليديين لا تختلف في جوهرها عما ينهجه بعض المتجددين في الفكر والسياسة والعلوم الإنسانية الذين يغالون في الأخذ الكامل عن المشروع الثقافي الغربي بدافع من القومية والثورية والإصلاح وحل الأزمة العربية المعاصرة، متجاوزين بذلك عن الحاجة إلى تثوير الأشكال والأفكار وبناء مشروع ثقافي عربي.

على أن البحث في هذه المسائل يقتضي دقة لا تتفق مع التعميم، ولا تتحقق هذه الدقة بردّ حركة الجزئيات والظواهر إلى علة أولى أو كينونة كلية تتمثل في مفهوم يلخص تواريخ وثقافات وسياسات وعلوماً ومواقف ندمجها في مفهوم عام غامض نطلق عليه اسماً موحداً ونتعامل معه ككل متجانس. إذ يجري الكلام على «التراث» ككل منسجم يمثل «الأنا»، على الرغم من أن فيه

تـراثات، وعنـاصر متضادة، وتيـارات ثقـافيـة، وسـلالات وأعراقاً، ورواسب وعادات ولغات لها محمولاتهـا وذاكراتهـا. وهناك بـالمقابـل مفهوم «الغـرب» من حيث هـو كل متجـانس موحّـد يمثل «الآخـر» على الـرغم من أن فيه قـوميـات وسلالات وتواريخ واتجاهات وسياسات وحروباً، وفيه علوم ومذاهب تتباين بين المـادية والـروحية والخـرافية مـن اليـونان إلى أمـريكـا. ونحن نعتـبر المفهـومـين متضادين تضاداً يفترض في أحدهمـا إلغاء الثـاني. بل إن تحـديد كـل منهما يقـوم لدينا على مقلوب الثاني. هكذا يصبح تحديدنا لمفهوم الـتراث كمضمون، لفـرط غموض هذا المفهـوم، يصبح تحـديداً سلبيـاً: يحدّد «بمـا ليس الآخر» كـما يحدّد الآخر «بما ليس الذات».

ففي الموقف التقليدي نجدنا أمام محاولة لتسويـر الذات واعتبـار معرفتهـا مكتملة؛ وبالمقابل تمييز الآخر للتمايز منه والاختـلاف عنه ومغـايرة خصـوصياتـه الإنسانية الفكرية الاجتماعية، وصولاً إلى الحفاظ على خصوصية الذات وعصمة معرفتها.

لكن هـذه المحافـظة عـلى الخصـوصيـة تجـري، عمليّـاً، (حـين يمكن أن تجري) عبر تعليق فعالية الذات عن طريق عدم السماح لخصوصياتها بالدخول في شروط الزمن الحاضر ـ زمن الفعالية، وأشكـال الحاضر الفـاعلة، والحيّز الـذي يجري فيه الفعل والقوانين العلميّة الموضوعيّة التي تحكم هذا الفعـل ـ وبالنتيجـة عن طريق قسرها على الانقطاع عن هنا والآن.

هذا الطموح، أي المحافظة على الخصـوصيّة والهـويّة، لا يتحقق في هـذا العصر إلا بالقوّة والمنافسة والغلبة؛ والتاريخ الحديث للصين واليابان شاهـد على ذلـك. وهذا يعني أن طمـوح المحافـظة على الهـويّة والخصـوصية يقـود حكماً ـ في الشروط التاريخية الراهنة ـ إلى المواجهة والتنافس.

«والـذات» من أجـل أن تصمـد وتنتصر محتـاجـة إلى أكـثر من معـرفتهـا المعصـومة المكتملة. محتـاجة إلى حـاضريّـة طاقـاتها وحـركيّة معـرفتهـا؛ وهـذه الحـاضرية تعني إعـادة الفحص في ضوء الحـاضر وحـاجـات الإنسـان الحـاضر وشروطه؛ وحركية المعرفة تساؤل، وتجاوز، وكشف،وتثوير، ولا ينفصل هذا عن

ولادة قيم ومثـل من جهـة، وتحـوّل قيم ومثـل من جهـة أخـرى. عـلى أنّ خصوصيّات الذات وقيمها لا تفعل في غياب الحاضرية والمعرفة التي تسيطر على المكان والشروط الراهنة.

فـماذا تفعل هـذه «الذات» في حـال المواجهـة التي هي جـزء من الشروط التاريخيّة الـراهنة؟ لعـل أشدّ الغـلاة حفاظاً على الخصـوصيّة والهـويّة والـتراث (بمفهوم الثبات والجمود) يضطرون إلى استعـارة مقومـات القوّة وشروط الصراع والمعـرفة من «غـير ـ الذات» أي من الخصم بـالمعنى الحضـاري. عـلى أن هـذه الاستعارة لا تقدر أن تكون مجدية وفعّالة ما لم يتمّ تجاوز المنجزات والتقنيات إلى أسسهـا المبدئيـة والعلاقـات التي ولّدتهـا. ولذلـك فإنّ المعـادلة في هـذه الحالـة ستفضي بنا إلى ما يـلي: لكي نكون ذاتنـا وننجح في الحفـاظ على ذاتنـا وهويتنـا علينـا إما أن نـدخل في «غـير ذاتنا» أي في الآخر، أو أن نوكـل أمـر تـزويـدنـا بالمنجزات وحماية خصوصياتنا إلى الآخر المختلف المرفوض. . . وبصـورة مبسطة تصبح المعادلـة: لكي نبقى منغلقين عـلى ذاتنا بـلا تسـاؤل ولا تـطور يجب أن نستعير غير ذاتنا، وبالنتيجة ألا نكون ذاتنا.

هذه المغالطة هي ما تقود إليه طريق المنغلقين الذين يحصرون التاريـخ في زمن ماضٍ، والحضارة في شكل ماضٍ، والفكر في حكم ماضٍ. وهي حالة لا تستقيم إلاّ نظرياً وعلى صعيد الخطاب والشعار. أولاً لأن استعارة القوّة وأدواتها مع جهل أسسها أو فقدان السيطرة على هـذه الأسس هي خضوع لا استعـارة، وثانياً لأن الاستعارة الحضاريـة بلا تفـاعل ونقد وتجاوز وابتكـار تسليم واستقالـة حضارية، ومن ثمَّ بداية للهزيمة والامّحاء.

وأما ما يقود إليه طريق القائلين بالاستعارة الجزئية فهـو الضياع بسبب من تشظّي الوعي وتمزّقه بـين الاختيارات المتنـاقضة «كـذلك الإنسـان المشدود بـين قطبين جاذبين بنفس القوة لا يستطيع أن يتقدم ولا يستطيع أن يتـأخّر ولا يكفّ عن الحركة للخـلاص من هذا الانشـداد. هذا الانشـداد المتناقض والممـزِّق هو محنة الوعي العربي، بكل ما تعنيه كلمة محنة من أبعـاد مأسـاوية، ومن رغبـة في الخلاص والخروج من الذات»[1].

---

(١) برهان غليون: الوعي الذاتي، الدار البيضاء عام ١٩٨٧، ص ٩٦.

هكذا نجد أن انشطار المعيار الثقافي واشتعال الخصومة حول «التقليدية والحداثة» بسجالية عدائية سيؤدي إلى اختزال الثقافة إلى «نمط إيديولوجي وأداتية براغماتية، وحرمانها لهذا السبب من أية أصالة ذاتية أو استقلالية، ومن هنا لا يعود من الممكن رؤية الثقافة ومشاكلها إلا من زاوية فائدتها في تحسين المواقع السياسية والاجتماعية لمختلف الأطراف المتصارعة»[1].

٢ ـ حول التأثر والتأثير

لكن المحافظة لا يحققها رفع شعار. وفي زمن يتحول فيه التواصل نقلاً، وإعلاماً، وتبادلاً، وغزواً، وبعثاتٍ، واستهلاكاً، وخبراء، وتعميم معارف وطرائق، إلى أكبر ظواهر العصر وأشدّها فعاليّة، يصبح الكلام على المحافظة بالمعنى الذي تشير إليه الشعارات اختباء وراء الوهم.

وبالمقابل فإنّ التأثر بمعنى التفاعل والاغتناء ليس معطىً بمجرد رغبة الراغب في التفاعل. التأثر لا يكون انتقاءً للأثر كمثل انتقاء الثوب المفضل. فللتأثّر شروط عديدة منها أولاً: حاجة المتأثر للأثر وقابلية المتأثّر للتأثّر. أي لتمثّل الأثر وتحويله إلى بعدٍ أصليّ في شخصيته الثقافية. ويفترض ذلك تناسب الأثر مع بُنى وركائز قائمة في المتأثّر، وكذلك توفّر شروط ماديّة من قوانين ومؤسّسات ووسائل إلى ما هنالك.

ولا يعتبر التأثر واقعاً ما لم يصبح المتأثّر قادراً على إعادة إنتاج الأثر من ضمن مقوّماته الثقافية. لذلك لا نقدر أن نقول إننا تأثرنا بالديموقراطية حتى في حالة إنشاء البرلمانات، ما دامت الديموقراطية عندنا شعارات ومباني وموظفين لا مؤسّسات حيّة وبنى حقوقية وإجراءات تضمن لرأي الفرد الحرية والفاعلية والحماية والتحكم بالمصير، وما دمنا أفراداً وأحزاباً وحكومات نترجم كل رأي مختلف إلى خيانة أو كفر، وكل رؤية مختلفة إلى زندقة أو عمالة. كما لا يمكن أن نقول إننا تأثرنا بالعلم والصناعة حين نكتفي باستيراد المصنّع مسبقاً لتجميعه ونحجم عن اختراع مانحتاج إليه وإنتاجه، وأيضاً حين لا نسهم في دفع العلم

(١) المرجع السابق ص ٩٣.

المنقـول خطوة واحـدة إلى الأمام ونقتصر في ذلـك كله على الاستهـلاك والنسخ والتكرار.

التأثر يحتاج إلى زمن، وإلى تفاعـل وتبادل، ويحتـاج إلى مستوى وشروط. ولا يكون أحاديّ الاتجاه ولا آليّاً، بل يقوم على عمليّات مـركبة من الفعـل وردّ الفعل، من الأزمة والتفكيك، من تلقّي المؤثّر والرّد بالانتاج والتجاوز. وفي مثل هذه الشروط لا يكون التـأثر نقـلاً ولا مفارقـة للهويـة، بل عـلى العكس يكون استنفاراً للهوية بمقوّماتها الثقافيّة/ الاجتماعيّة، يأتي معه الرّد بـالحركـة وتأهيـل الذات،وبالنّمو بدءاً من الخصائص الثقافيـة ذاتها؛ في مثـل هذه الشروط يكـون التأثر تلاقحاً به تزدهر الحضارات.

ونعرف ما كان من نتائج هذا التـلاقح في عصر الازدهـار الإسلامي يـوم تمّ اللّقاء والتفاعل بين الثقافة العربية الإسلامية وثـمار الفكر اليـوناني والفـارسي والهندي. ونعرف دور الاتّصال بالأنـدلس وبيزنـطة واليونـان في تحريـك النهضة الأوروبيّة. دون أن نعني بأيّ حال طغيان عـامل الاتّصـال على الحـوافز الـذاتيّة والعوامل التاريخيّة الأخرى.

ولدينا من الأمثلة الكثـير. فقد كـان النصّ العربي/ المشرقي رمـزاً للجدّة والأصالة عندما كانت أوروبا تنوء بظلاميّة أزماتها. ولا أدلّ على ذلك من هجرة نصوصنا العربية بروحانيتها وصوفيّتها ونقاء فيضها الروحيّ إلى الآداب الغربية، إلى دانتي، وريلكه، وغوته[1]، ورامبو، ولوركا، وبورخيس، وأراغون، وكثيرين غيرهم. فما كان للنصّ المشرقي أن ينفي إبداعهم بل يزيده ثراءً وحيـاة. حيث ينـتزع دانتي[2] من نقّاد العـالم لقب «أبوّة الشعـر» لتهاجـر نصوصـه إلى نصوص الشعراء في أوروبا وأمريكا، ولا أدلّ على ذلك من من تـأثّر كـلٍ من عزرا باوند وت.س اليوت الصريح به. ومع ذلك بقي لدانتي إبداعه، ولكلٍّ من عزرا باوند واليوت فرادته بخصوصية التجربة والإبداع.

---

(١) انظر ما كتبه الدكتور محمد بنيس حول الموضـوع في «الشعر العـربي الحديث، بنيـاته وإبـدالاتها» الجزء الثاني، ص ص ٦٥ - ٦٦، مصدر سابق.

(٢) انظر دكتور صلاح الفضل، «تأثير الثقافة الإسلامية في الكوميديـا الإلهية لـدانتي»، دار المعارف، ط ١، ١٩٨٠، القـاهرة. والكتـاب برمّتـه تقصّ للموضـوعات والأفكـار والصور الإسـلامية في الكوميديا الإلهية.

وما قيل حـول دانتي وغوتـه ورامبو وأراغـون وبورخيس. . . يقـال حول أعـمال بيكاسـو وبول كلـي. علماً بـأننـا لا نستـطيـع أن نـردّ بيكـاسـو إلى الفن الإفريقي وإن اغتنىٰ برؤاه ومقارباته واستوعب عناصره، كما لا نستـطيع أن نـردّ بول كلي إلى الحروف العربية. وهذا ما سنعود إليه لاحقاً في هذه الفقرة.

وكثيراً ما ولَّد الاتّصال بما يمثّل مركز التأثير والبث الثقافي نزعـات متطرفـة مضادّة لما تمّ الاتّصال به، أو نزعات معقـدة يمتزج فيهـا الميل إلى التشبّـه بالمؤثـر بالنفور والتمسّك الشديد بالاختـلاف. ومثل هـذه النزعـات المعقّدة نجـدها في إفريقيا واليابان كما نجدها في بلدان عربيّة.

هذه الأزمة الثقافية إشكالية يعيها المبدعـون ويعيشونها في ميـدان إنتاجهم سواء كان ذلك على مستوىٰ الخصوصية الفنيّة أو عـلى مستوى النـظر إلى العالم. وسوف نرى أن مواقف المبدعين لم تكن بسيطة مقرّرة مسبقاً ولا آليّة. لقد كانت مواقف بحث ومعاناة وتساؤل ومراجعة دائمة. يقول بدر شاكـر السيّاب مثـلاً: «لنكن متواضعين ونعترف بأننا ما نـزال جميعاً في دور التجـربة، يحـالفنا النجـاح حيناً ويُصيبنا الفشـل أحيانـاً كثيرة»[1]. ويقـول أدونيس: «أحبّ هنا أن أعـترف بأنني كنت من بين من أخذوا بثقافة الغرب. غير أنني كنت كذلـك بين الأوائـل الذين ما لبثوا أن تجاوزوا ذلـك، وقد تسلّحـوا بوعي ومفهـومات تمكنهم من أن يعيـدوا قراءة مـوروثهم بنظرة جـديدة وأن يحقّقـوا استقلالهم الـذاتي»[2]. «فـأن يسائل الفكر العربي الحداثة هو أن يسائل نفسه قبـل كلّ شيء، قبـل أي شيء، فلا يصحّ أن تبحث الحداثة العربية من منـظور غربي وضمن معـطيات الحـداثة الغـربية، وإنمـا يجب أن تبحث في أفق الفكر العـربي ـ أصولاً وتـاريخاً ـ وضمن معطياتـه الخاصـة، وبأدواتـه المعرفيّـة، وفي إطار القضـايا التي أثـارتها أو نتجت عنها»[3].

---

(١) عن مجلة «الآداب» حزيران/ يونيو ١٩٥٤، تحت عنـوان «مناقشـات». ص ٦٩، ورد في مقدمـة ناجي علوش لديوان بدر شاكر السيّاب: دار العودة. بيروت ١٩٨٦.

(٢) أدونيس: الشعرية العربية ـ دار الآداب ـ الطبعة الثانية ـ ص ٨٦ بيروت ١٩٨٩.

(٣) أدونيس: المرجع السابق ص ٨٩.

لا نعني، بالتأكيد، أن السياب وأدونيس أو غيرهما في هذا البحث عن الذات والموروث وعن الحاضر والتجاوز سيتوصّلان إلى الرؤية، في معزل عن واقع الصّراع الحضاري والسياسي وما يولّده من أزمات ومن تأثّر وتأثير في الأطراف المتصارعة. لكنّ الانطلاق أصلاً من موقف «الحسّ النقدي»، من الحوار والرفض والنقد والمساءلة والبحث، هو ضمان الأصالة والجدّة، ضمان النجاة من الانغلاق والتقوقع ومن الانسياق والتقليد في آن.

٣ ـ السجال حول التأثر والتأثير

عرفت الأوساط الأدبية في القرن العشرين عدداً من الحملات والمعارك التي دارت حول موضوع التأثّر بالغرب. نذكر منها ما اتّصل بالشعر، وتحديداً ما واجهته جماعتان شعريتان هما «جماعة أبولو»[1] في مصر (١٩٣٣ ـ ١٩٣٥) وجماعة مجلة «شعر» في لبنان (١٩٥٧ ـ ١٩٦٨). والحملات التي أثيرت على جماعة أبولو قد بلغت حدّ التشنيع، غير أنّ دراسة الظروف التي دارت فيها الحملتان تكشف عن خلفيّات سياسيّة، بل تظهرهما بعداً من أبعاد المعارك السياسيّة في المرحلتين المذكورتين.

مجلة «شعر»، شأن مجلة «أبولو» وجماعة أبولو، قالت بعالميّة الشعر، واستهلّت العدد الأول برأي في الشعر لأرشيبالد ماكليش[2]. وإذا كانت مجلة شعر قد قالت بالانفتاح على تجارب الشعر في العالم، فإنّ أيّاً من أقطابها لم يقل بالبعد عن قضايا الإنسان العربي. بل على العكس من ذلك، هناك شواهد كثيرة تدحض الطابع الذي أعطته الحملات لاتجاه مجلة شعر. ففي محاضرة ليوسف الخال في «الندوة اللبنانية» ـ ١٩٥٦ ـ وهي المحاضرة التي كانت بمثابة بيان المجلة [3] يبين

---

(١) راجع، عبد العزيز الدسوقي، «جماعة أبولو وأثرها في الشعر العربي الحديث، القاهرة، ١٩٦٠ ولا سيما الفقرة التي تحمل عنوان «معارك الجماعة».

(٢) راجع مقدمة العدد الأول من مجلة شعر، شتاء ١٩٥٧.

(٣) المحاضرة التي ألقاها يوسف الخال في نهاية ١٩٥٦ في الندوة اللّبنانية. وقد نوّه عنها يوسف الخال في كتابه (الحداثة في الشعر) الصادر عن دار الطليعة في بيروت عام ١٩٧٨. أما نصّ المحاضرة الكامل فهو مفقود. وكانت مجلة «شعر» قد نشرت في عددها الثاني، نيسان ١٩٥٧ خلاصة لهذه المحاضرة، منها اقتطفنا المقطع المثبت أعلاه.

يوسف الخال أن «مستقبل الشعر في لبنان رهن بقيام شعر طليعي تجريبي يقوم على الأسس التالية: أولاً: التعبير عن التجربة الحياتية على حقيقتها؛ ثانياً: استخدام الصورة الحية. . .» إلى أن يقول «سادساً: الإنسان - في ألمه وفرحه، خطيئته وتوبته، حريته وعبوديته، حقارته وعظمته، حياته وموته - هو الموضوع الأول والأخير. كل تجربة لا يتوسطها الإنسان هي تجربة سخيفة مصطنعة لا يأبه لها الشعر الخالد العظيم.

سابعاً: وعي التراث الروحي - العقلي العربي، وفهمه على حقيقته وإعلان هذه الحقيقة وتقييمها كما هي دون ما خوف أو مسايرة أو تردد (. . .)

عاشراً: الامتزاج بروح الشعب لا بالطبيعة، فالشعب مورد حياة لا تنضب، أما الطبيعة فحالة آنية زائلة».

وكون المجلة قد نشرت في عددها الأول قصيدة عمودية لبدوي الجبل إشارة إلى أنّ المجلّة تأخذ القيمة الفنيّة كمعيار أول، ومنها العدد الخاص الذي كرسته المجلة لثورة الجزائر، ومنها كذلك البدء بنشر مختارات من الشعر العربي القديم في مجلة شعر، وهي المختارات التي سيواصلها أدونيس ويصدرها في «ديوان الشعر العربي».

جاء الهجوم على مجلة شعر من مواقع مثقفي الأحزاب والاتجاهات القومية العربية والشيوعية ومن تجمّعات ثقافية لبنانية تقليدية ومنغلقة.

ونظراً لأن الحملة على جماعتي أبولو وشعر من طبيعة سياسية فإنها لم تضعف المكانة الشعريّة لشعرائها أمثال: إبراهيم ناجي وعلي محمود طه ومحمود حسن إسماعيل. وكذلك الحملة على جماعة شعر وبدر السيّاب معها لم تضعف القيمة الشعرية لأيٍّ من شعرائها.

ومجلة الآداب التي كانت أهمّ منبر لمثقفي اليسار والقومية العربية الذين قادوا الحملة على مجلة شعر، كانت هي نفسها شديدة الاحتفال بالأدب الغربي ونتاج المذهب الوجودي ولا سيّما نتاج المفكر الفرنسي جان بول سارتر. بل إن المثقفين والكتاب اليساريين والقوميين العرب قد رفعوا لواء «الأدب الملتزم»

الذي قال به سارتر في كتابه «ما الأدب؟» وبهذا الشعار واجهوا دعوة مجلة شعر إلى الإبداع بلا قيود مسبقة ولا حدود.

تركز الهجوم على مجلة شعر حول أهداف أربعة:

الهدف الأول هو تبنّي قصيدة التفعيلة رسمياً. مع أن مجلة «الآداب» كانت قد نشرت قصائد متحررة من الشطرين لنازك الملائكة والسيّاب والبياتي.

الهدف الثاني، وهو ما جرّ الحرب إلى مواقع متطرفة من قبيل الاتهام بهدم التراث والنزعة الغربية. هذا الهدف هو قصيدة النثر. وما زوّد المهاجمين بمادة مشتعلة هو اعتماد الدراسات الأولى حول قصيدة النثر (وكانت لأنسي الحاج وأدونيس)[1] على مراجع فرنسية بصورة خاصة[2]. ولا تزال ذيول هذه الحملة قائمة حتى الآن، على الرغم من التطورات التي حدثت على هذا الصعيد، وانتشار هذه القصيدة، وسقوط الاسم المميز لها عن قصيدة التفعيلة، وقيام دراسات لأدونيس وعدد من الشعراء العراقيين، ولا سيّما الذين وقّعوا البيان الافتتاحي لمجلة «الشعر ٦٩»[3] تردّ هذه القصيدة إلى أعرق للنصوص التراثية.

الهدف الثالث، هو تكرر الإشارة إلى الأساطير الفينيقية واليونانية، واستخدام رموز مسيحيّة في الشعر، وهذا ما وضع المجلة خارج المألوف الشعري الذي ساد حتى ذلك الحين (باستثناء جبران). وقد تعرّض السياب حتى بعد موته (بل خاصة بعد موته) إلى الاتهامات لورود الرموز المسيحية في شعره، مع العلم أن هذه الرموز قد حادت في شعره عن دلالاتها الدينيّة، تماماً كما شحنت الرموز الأسطورية بدلالات معاصرة مفارقة لدلالاتها القديمة.

---

(١) انظر، أنسي الحاج، «لن» طبعة دار مجلة شعر بيروت ١٩٦٠، المقدمة. وكذلك، أدونيس، «في قصيدة النثر»، مجلة شعر، العدد ١٤، السنة الرابعة، ربيع ١٩٦٠ ص ٧٥ - ٨٣.

(٢) الكتاب المشار إليه هو:

Suzanne Bernard, le Poème en prose, de Baudelaire jusqu'à nos jours, Librairie Nizet, Paris 1959.

(٣) «الشعر ٦٩» صدرت ببغداد عام ١٩٦٩ وتوقفت بعد العدد الرابع. كان البيان الافتتاحي فيها حول الشعر. وقعه أربعة أشخاص منهم: فاضل العزاوي وسامي مهدي وفوزي كريم.

الهدف الرابع، كان معارضة مجلة شعر لتيار الالتزام الذي حمل لواءه المهاجمون، وقول مجلة شعر بالهمّ الإبداعي، وإعادة بناء العالم بالتصوّر المبدع وبالبعد عن المباشرة السياسيّة.

إنّ تتبع المواقف من مسألة العلاقة الثقافية بالغرب يبينّ أن النظر إلى هذه العلاقة لم يكن واحداً. ولم يكن فقط مجرّد صدىً للعلاقة السياسية بالقارة المستعمرة ومركز القوة المهيمنة. لقد تبعت هذه العلاقة خطاً تطوّرياً يخضع لعوامل عديدة ومعقدة، ويتحرك من القطيعة والرفض إلى الإعجاب، لينتقل من جديد إلى التخيّر والتحفظ والتمايز ورفض التبعيّة. ودون استقصاء هذه المواقف في أطوارها جميعاً منذ الطهطاوي حتى اليوم، أكتفي بإيراد أمثلة من مراحل وأطوار تتّصل مباشرة بعهدنا وتوضّح تحولات الموقف من الثقافة الغربية والانفتاح على نتاجها.

المثال الأول أختاره من كتاب الشاعر التونسي الكبير أبي القاسم الشابي وعنوانه «الخيال الشعري عند العرب»[1]، وقد ألقي الكتاب بشكل محاضرة عام ١٩٢٩ بقاعة الخلدونية بتونس وطبع طبعته الأولى في السنة ذاتها. وقدّم له زين العابدين السنوسي بمقدمة تدعو القارىء أن يتقبّل بصدر رحيب كل نظرية وكل نقد عن مسلّماتنا السالفة[2].

في الكتاب يعرض الشابي الأساطير العربية الدينية في الجاهلية فيقول إن من المحال أن يجد الباحث فيها ما ألف أن يجده في أساطير اليونان والرومان من الخيال المتفجر بالفلسفة.

وفي القسم الذي يتكلّم فيه الشابي عن «الخيال الشعري والطبيعة في رأي الأدب العربي» يعرض التطور الذي شهده الإحساس بالطبيعة في المراحل المختلفة وصولاً إلى الطبيعة العباسيّة والطبيعة الأندلسيّة. وبعد أن يتكلم على

---

(١) أبو القاسم الشابي: الخيال الشعري عند العرب ـ الشركة القومية للنشر والتوزيع تونس طبعة ١٩٦١.

(٢) المرجع السابق ص ١٥.

«هذه الرقّة وهذا الجمال اللذين لا نجدهما في الشعر الأموي والجاهلي»[1] ويأتي إلى المقارنة بين الطبيعة في الشعر العربي والطبيعة في الشعر الغربي يقول: «الآن وقد سردت عليكم كل ذلك، وعرفتم كل هذا، أريد أن أتلو على مسامعكم كلمتين لشاعرين من شعراء الغرب: أولاهما «للامرتين» وأخراهما «لجيتي» (غوته) حتى تتبيّنوا الفرق بين الرنّة العربية الساذجة البسيطة وبين الرنّة الغربية العميقة الداوية» ثم يسأل «هل تجدون بين شعراء العربية هذه الروح القوية المضطرمة الشاعرة... ؟»[2].

على أنّ هذه اللهجة المندفعة في الإعجاب التي تصدر عن المثقفين والأدباء سوف تهدأ مع إطلالة الستينات ليبدأ الانعطاف نحو الهدوء بعد ذلك. وأمثّل لهذا الهدوء بكتاب الدكتور محمد النويهي «قضيّة الشعر الجديد» الذي صدرت طبعته الأولىٰ عام ١٩٦٤، ولكن مادّته تسبق ذلك التاريخ، باعتباره، كما يبيّن المؤلف في مقدّمته، حصيلة محاضرات ومداولات مع طلبة الدراسات العليا. وفي هذه المقدمة يقول: «فنحن وإن بدأنا الكتاب باعتراف كامل بما كان لشعر ت.س إليوت وكتاباته النقدية من أثر في توجيه شعرنا الجديد وجهته الجديدة في الشكل والمضمون معاً، نحاول أن نثبت أن شعراءنا كان تأثرهم «باليوت» تأثراً مشروعاً من النوع الذي تَغْنىٰ به الآداب وتزداد إخصاباً. فكل ما فعلته دراسة اليوت بهم أن لفتت أنظارهم إلى إمكانيّات مهملة لم تستغلّ بعد في لغتهم وشعرهم، وأن شحذت قدرتهم علىٰ استكشاف هذه الإمكانيات وتنميتها والسير بها في طريق الإنضاج»[3]. هكذا نجد أن التغيّر في الموقف أساسيّ هنا. إذ صارت العلاقة علاقة تلاقح واستنارة، لكن الإمكانات والبذور قائمة في الذات وينبغي اكتشافها وإحياؤها. ويطرح النويهي القضية بشكل مفصّل في الفصل السادس تحت عنوان «الشكل الجديد والتراث الغربي». يقول:

---

(١) المرجع السابق ص ٦٤.

(٢) المرجع السابق ص ٦٥.

(٣) د. محمد النويهي: قضية الشعر الجديد. مكتبة الخانجي. دار الفكر. طبعة ١٩٧١. ص ٦.

«ذكر الأستاذ بدر الديب في مقدمته لديوان «الناس في بلادي»[1] ميزة أخرى هامة للشكل الجديد، هي صلاحيته لنقل ما استوعبه الشاعر من التراث الغربي، وتمكينه الشعراء من تقليد نغم الشعر الأوروبي، ووضع أعمالهم الشعرية الجديدة داخل تراث أوسع. وهذه في حد ذاتها ميزة جدّ عظيمة، فإنّ شعرنا لا يحتاج إلى شيء قدر ما يحتاج إلى أن توسَّع آفاقه، وأن يخرج من انغلاقه الطويل على نفسه واجتراره لمعانيه المحدودة، وأن يطعّم بالصالح من القيم الفنيّة المغايرة والتجارب الإنسانية المختلفة ووسائل الصنعة الأدبية غير المعروفة فيه. [...] والقارىء الذي يطالع شعر عبد الوهاب البيّاتي وصلاح عبد الصبور ويكون له إلمام بالشعر الإنجليزي الحديث سيجد أمثلة عديدة من الصوّر والخيالات التي استوحىٰ فيها الشاعر ذلك التراث الأجنبي، بل سيجد عدداً من الأبيات مأخوذة بأكملها من ذلك التراث». وبعد أن يثبت الأستاذ بدر الديب مثالاً من هذه الأبيات من شعر عبد الصبور يدافع عن الشاعر بأن يقول إنه «لا يستثير معنى البيت عند الشاعر - اليوت - بل يستثير تراث اليوت الشعري». ويواصل النويهي «والأستاذ الديب محقّ في هذا الدفاع مصيب في هذا التعليل. فالحقّ أننا نكون ظالمين إذا ادّعينا أن شعراءنا الجدد يتبعون نهج اليوت لمجرّد التقليد. ولعلّ الأقرب إلى الصواب وإلى العدل أن نقول إنهم يتبعون نهجه لأنهم مدفوعون بدوافع قريبة من تلك التي دفعته إلى ثورته القوية على مصطلح الشعر الرومنسي»[2].

بين مطلع الستينات وأواسط السبعينات سوف تطرأ تطورات بارزة على هذه المواقف، لن تجيء جميعها في شكل إعلان عن الرأي، ولكن في شكل اتجاهات للبحث، سواء كان ذلك على مستوىٰ الدراسات أو على مستوىٰ الشعر. ففي هذه المرحلة بلغت حركة الحداثة، في الشعر خاصة، مستوى النضج والوضوح، وتبلورت ملامحها وأهدافها، وتجلت كحركة مساءلة للذات والآخر،

---

(١) الديوان للشاعر صلاح عبد الصبور صدر في طبعته الأولىٰ يناير عام ١٩٥٧ عن دار الآداب بيروت وقد خلت طبعته الثانية من المقدمة المذكورة كما خلت منها أعماله الكاملة. وهذا ينمّ عن موقف مختلف لدى الشاعر وعن إعادة نظر في المسألة برمتها.

(٢) د. محمد النويهي: قضية الشعر الجديد. ص ١٢٦ - ١٢٧ م. سابق.

وكطموح للولادة الجديدة واستنهاض لطاقات الحركة والتجدّد. واتخذت الحركة الشعرية مساراً متميزاً بوضوح من مسيرة الشعر الغربي. ففيما كان الشعر في الغرب يمعن في بحثه داخل الإمكانات اللغويّة والصوتية، كان الشعر العربي يمضي في دوره الفكري المعرفي التغييري المتحرك في أفق الاجتماعي والسياسي.

لا يعني هذا أن التعقيد في العلاقة بالغرب قد انتهىٰ إلى البساطة أو الانحلال، بل يمكن القول إن هذه العلاقة تزداد تعقداً.

مع ذروة المدّ القومي (أواسط الستينات) وظهور مقولات التراث والأصالة، انقلب الموقع القيمي للوصف بالتأثّر بالغرب إلى الضفّة الثانية ليصبح ذمّاً بعد أن كان مديحاً. ولكن المظهر السابق للتعبير عن الانبهار بالغرب قد اتّخذ اتّجاهاً معاكساً، واتهاميّاً بالتحديد، وهو أشدّ تعقيداً وتناقضاً من سابقه. ولا يزال النتاج الشعري المميّز والمفاجىء يُرَدُّ إلىٰ الغرب ولو من قبيل الاتّهام. والمفارقة في الأمر أنّ كثيراً من المُتّهِمين لغيرهم بالتأثر بالآخر، يستند إلىٰ معايير وقوانين غربيَّة، ويتوسّل للتدليل على ذلك أدوات تحليل غربيّة، ويعبّر بمقولات ومفهومات بل واصطلاحات غربيّة. ومن المفارقات أيضاً أحكام تنسب حركة أو حركات إلى مصدر غربي بحيث تبدو هذه النسبة سحرية. فحركة الحداثة الشعرية منذ الخمسينات حتى اليوم، وفي مختلف الأقطار العربية التي شهدت تطوّر هذه الحركة، وبعشرات الشعراء من حَمَلة لوائها يُرَدُّون إلىٰ شاعر واحد هو: ت. س. اليوت[1]، بل إلىٰ قصيدة واحدة من قصائده هي «الأرض الخراب»، أو يُرَدُّون إلى كتاب مترجم[2]. وفي سياق هذه النسبة السحرية ما زلنا نرىٰ كلّ جديد يُردُّ أو يُنسب إلى أصول غربية. ولا أرىٰ في هذه النسبة أو هذا

---

(١) راجع الفقرة من كتاب الدكتور النويهي «قضية الشعر الجديد» في ص ٣٤ ـ ٣٥ من هذه الدراسة.

(٢) انظر جبرا إبراهيم جبرا في مقالته التي نشرها في مجلة شعر حول يوسف الخال بعنوان «المفازة والبشر والله»، وردت في «النار والجوهر، دراسات في الشعر» دار القدس ط ١، ١٩٧٥. راجع كذلك للمؤلف نفسه، الرحلة الثامنة، ص ٢٤، حيث يتحدث عن الأثر الذي تركته ترجمة كتاب «أدونيس» لجيمس فريزر في شعر السياب.

الاتّهام في هذه الحالة إلا الوجه المقابل للمديح، وأعني به الانبهار بالغرب.

حتى النقد «العلمي» الحديث المتحصِّن بمذاهب النقد الغربي الحديثة، مستعيناً بأدواته التحليليّة «الغربية» ينزلق أحياناً إلى أحكام ترى في أهم الأعمال الإبداعيّة (أو علىٰ الأقل أشهرها) من قصائد الشعراء العرب الحديثيين (أي الذات المتسائلة حول ذاتها) أصداء لشعر الغرب ونصوصه (أي الآخر الغالب).

٤ ـ حول كتاب «الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها»

يشكل كتاب «الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها»(١) بمجلداته الثلاثة خوضاً مباشراً ومفصلاً في إشكالية الحداثة والغرب وإن كان يقع في ملتقى مباحث عديدة؛ ولا بد لأي دارس للحداثة العربية وما يتفرع عنها من قضايا، وللشعرية وتطوراتها من التوقف إزاءه، ومناقشته والإفادة منه. فالكتاب ثمرة جهد طويل دؤوب وتخصص عال بالقضايا الفنية والنظريات والاتجاهات البنيوية والدلائلية وما يتصل بها ويعارضها أو ينقدها من نظريات. مؤلف الكتاب الشاعر والباحث المغربي الدكتور محمد بنيس يحرص على استعراض أهم النظريات ومقابلة بعضها ببعض ومناقشتها، بل إنه يتبع أصداءها وتلاوينها حتى الصين واليابان.

وعلى أهمية هذه المعرفة النظرية وإفادتي منها فلن يكون مدار كلامي عليها، لخروج ذلك عن موضوع دراستي الحالية. على أية حال فإن جانباً مهماً من هذه المناقشات والبحوث النظرية موظف لإرساء الخطوط الأولى لنظرية خاصة في الشعرية ما تزال قيد التكامل، كما يبين المؤلف، ويسميها «الشعرية المفتوحة»(٢)، ويعلن أنه يبنيها على الإيقاع، الذي يقترب هنا من موقع النسق،

---

(١) محمد بنيس، «الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها»: المجلد الأول «التقليدية» صدر عام ١٩٨٩، المجلد الثاني «الرومانسية» ١٩٩٠، المجلد الثالث «الشعر المعاصر» ١٩٩٠، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب.

(٢) المصدر نفسه. راجع مثلاً الصفحات ٤٥ ـ ٥٥ و ٦٠ ـ ٦٢ و ٦٤ ـ ٦٧ من المجلد الأول.

ويفيد فيها بشكل خاص، كما يقول، من نظرية الإيقاع عند الشاعريّ الفرنسي هنري ميشونيك.

ما يلزمني بالكلام على هذا الكتاب، في سياق دراستي هذه، هو صلته المباشرة بموضوعي. فالباحث يخص «الشعر المعاصر» بالمجلد الثالث ويتناول هذا الشعر من خلال أربعة شعراء هم بدر شاكر السيّاب، وأدونيس، ومحمود درويش، ومحمد الخمّار الكنوني. ويحدد في دراسته لهؤلاء الشعراء عينات من نتاجهم الشعري بينها قصيدة «هذا هو اسمي» لأدونيس التي هي محور دراستي الحالية. وسوف يقتصر كلامي هنا على مناقشة بعض الأحكام المتصلة بالشعر المعاصر عامة وبقصيدة أدونيس المذكورة خاصة. وطبيعي أن المناقشة لا تقدر أن تغفل الإطار النظري للكتاب ولا تقدر أن تناقش الأحكام والنتائج إلا في ضوء البناء الإجمالي.

يسهم كتاب «الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها»، لا سيما في المجلدين الأول والثاني إسهاماً مهماً في جلاء إشكالية الحداثة والغرب من الزاوية المختصة بالشعر. وهي زاوية تمتلك قدرة خاصة على إيضاح العلاقات والتفاعلات الفكرية القِيَمية. فهو يتناول الشعر العربي منذ مطلع القرن حتى اليوم مترسماً تطورّه، في ضوء العلاقة بالغرب.

ليست هذه الدراسة مجالاً لمناقشة حدود الحداثة كما رسمها الدكتور بنيس وإن كانت هذه الحدود قابلة تماماً للمناقشة. فهو يدخل في نطاق الحداثة جميع الشعراء بدءاً من البارودي. ومع أنه يختار لفئة البارودي (وتشمل أحمد شوقي، ومحمد بن إبراهيم، ومحمد مهدي الجواهري) تسمية «التقليدية» فإنه يقرر في النتيجة أنها حديثة. لكن لا بد على الأقل من التعرف إلى المؤشر الذي يعتمده الباحث في هذا التصنيف. هذا المؤشر هو أولاً ميتافيزيقا التقدم بما هو تجاوز زمني ونقدي، سواء بالعودة إلى الماضي لدى التقليدية، أم بالتوجه نحو المستقبل المتخطي للماضي كما لدى الرومانسية العربية والشعر المعاصر[1]. ومفهوم التقدم

(١) الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها الجزء الأول، ص ٣٢.

المعبأ ككل بالتصور الأوروبي للحداثة والموشوم بها[1]، سيطرح في «السياق العربي كمشروع له التخطي الشعري للجرح الشخصي العربي وشعره معاً بهدف إعطاء رؤية جديدة إلى الوجود والموجودات والحساسية بها[2].

ويرى المؤلف أن مفهوم «التقدم» سوف يصاغ، في «الشعر العربي» في ضوء مفاهيم مكمّلة هي النبوة، والحقيقة والخيال (أو التخييل)»[3].

ومؤشر الحداثة هو، ثانياً، تسمية الشاعر لفعله الشعري وفهم جديد للشعر والعملية الشعرية، ويجيء هذا نتيجة لتبدل المرجع والمعيار لدى الشعراء.

يربط الدكتور بنيس هذا التبدل باكتشاف الشاعر العربي لتحدّ جديد ومصدر قيمي جديد. يقول:

«إن الشعر العربي سيصطدم، منذ نهاية القرن التاسع عشر، بمعجز لغوي آخر هو الشعر والنثر الأوروبيان ـ الأميركيان، وهذا المعجز تحول إلى مرجع ضروري في تقويم الشعر العربي، قديمه وحديثه، وإعادة ترتيب أشجار نسبه (. . .) ونضيف إلى ذلك أن الانشغال بإثبات إعجاز القرآن، خارج لغته لم يلغ مفهوم الإعجاز في الثقافة العربية. فالإعجاز غيّر مكانه ولم يلغه. غيّر مكانه في الثقافة العربية ذاتها، بحيث أصبح الشعر العربي القديم وفي مقدمته الشعر الجاهلي هو المعجز العربي، تبعاً لاكتشاف معجز أوروبي يتحدى الشعر العربي. هكذا نفهم اصطدام طه حسين بدفاع التقليديين عن الشعر الجاهلي، هؤلاء الذين كانوا في الماضي ينفون عنه الإعجاز. لهذا التحليل مستتبعاته، وعلى كل بحث في تصورات وفرضيات الشعرية العربية المفتوحة أن يتأمل هذين العائقين الجديدين»[4].

القول بظهور الشعر الغربي في أفق الثقافة العربية كـ«معجز» جديد

(١) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
(٢) و(٣) المصدر نفسه، ص ٣٣.
(٤) المصدر نفسه، الجزء الثاني، ص ٨.

و«مرجع ضروري في تقويم الشعر العربي قديمه وحديثه» يعني انتقال المعيارية إلى هذا الشعر، وتحوله إلى سلطة جمالية تذوّقية. وينبغي ألاّ يفجأنا ما في هذا التعبير من غلوٍ، فهذا القول الأنيق «المعجز الغربي» بما يتضمنه من استدعاء وصدمة ومقابلةٍ وتناظر ومفارقة، ملغوم حتى في عبارة الكاتب نفسها: وذلك لأنه قد تسبّب في استدعاء التقليديين لمعجز دفاعي مضاد، كانوا يتنكرون له، هو الشعر الجاهلي، ولأن حضور هذا «المعجز» الجديد سيدفع الشعراء إلى التماس الزمن الدائري الذي يطلب المستقبل في الماضي، كما نرى في الفصل الثالث وعنوانه «بين الدلالية ودورة الزمن»[1].

غير أن هذا التشخيص، على غلوّه وما يستثيره من تحفظات، يلمس التعقيد والإشكال في مسألة العلاقة الثقافية بالغرب، ولا يسمح بأي تصنيف مبسّط معمّم. يوضح هذا الإشكال والتعقيد القولان الآتيان: يقول الباحث بصدد الرومانسية، «دفعة واحدة وجد الشاعر والمثقف عموماً، في العالم العربي نفسه منشغلاً بما سيكون عليه الشعر العربي لا بما كان عليه. ونقصان الثقافة العربية سيحضر في الوعي الفردي والجدل الجماعي. شيئاً فشيئاً يأخذ الآخر معيار الشعر وتعريفه»[2]. مع ذلك فهو يتوصل إلى ا لنتيجة التالية:

«لقد عادت كل من الرومانسية العربية والشعر المعاصر بدورهما، وكل منهما على طريقته، إلى النصوص القديمة والثقافة العربية القديمة، وهو ما يوحّد الشعر العربي الحديث. على أنّ العودة في هذه المرة، غيّرت مكانها، وهو تغيير يشمل المواقف الجديدة المتصلة بمفهوم آخر للزمن وباختيار تساؤلي ونقدي»[3].

هذا الحكم المزدوج يسمح بالقول إن المعيارية الغربية التي حضرت في حلبة المعايير لم تنفرد بالساحة، بل دخلتها دخولاً صراعياً هو خصيصة كل تفاعل مهما كانت سلطة العناصر المتفاعلة. من نافل القول إنه لم يعد بوسع الشاعر العربي تجاهل المعيارية الغربية، حتى وهو ينفيها ويرفضها لكننا لن نذهب

---

(١) المصدر نفسه، الجزء الأول، ص ١٧٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ٨، الجزء الثاني.

(٣) الشعر العربي الحديث، الجزء الأول، ص ٦٦.

إلى حد القول مع الدكتور بنيس: «ولن نعثر بعد هذا على إمكانية الانفصال عما يسكن النص الشعري ويخترقه من نصوص ونماذج شعرية أوروبية وأميركية»[3].

إلى ذلك نضيف أنّ حضور المعايير الغربية قد استولد هو نفسه معايير مضادة، وإنْ مداورةً، قادمة من مواقع وحقول أخرى، كالمعيارية السياسية ومن ضمنها الوطنية والثورية، ولن نقول الدينية لأن النشاط الديني قد مورِسَ في ساحة مختلفة. وهذه المعيارية السياسية ـ الوطنية ـ الثورية كانت لها سلطتها وقسرها في المرحلة الممتدة بين الأربعينات وأواخر السبعينات. وكان قسر هذه المعيارية سبباً مباشراً في إغلاق مجلة «أبولو» وعاملاً غير مباشر في توقف مجلة «شعر» اللبنانية. وقسر هذه المعيارية قد تدخّل طويلاً في تقويم الشعراء، كما تدخل في المرتكزات النقدية. هذا والذائقة السائدة، ذائقة عامة القراء لا الخاصة منهم، لها معاييرها، ولها من ثم قسرها. والتعميم في هذا المجال يخرج عن كل دقة. فالوزن المعياري لما أسماه الباحث «المعجز الغربي» لم يكن واحداً عند البارودي وشوقي فكيف إذا وصلنا إلى الرومانسيين والمعاصرين؟

يدرس الباحث كل مرحلة من المراحل الثلاث على مستويين نظري، وتطبيقي تحليلي. وأبادر إلى ا لقول إن خطته في دراسة «التقليدية» و«الرومانسية» تختلف عن خطته في دراسة «الشعر المعاصر»، لا سيما على مستوى تحليل النصوص واستنباط الأحكام. وخطته في المجلدين الأولين ستوصل إلى نتائج بالغة الأهمية في إضاءة إشكالية الحداثة والغرب ومسألة التأثر والتأثير، هذا علماً بأن الباحث يصمت في خلاصَتَي الكتابين عن صياغة هذه النتائج. وسوف تكون لنا عودة إلى ذلك.

في كتابَي «التقليدية» و«الرومانسية» يعمد الباحث، بعد المقدمات النظرية العامة، إلى عرض مواقف الشعراء وآرائهم استناداً إلى ممارساتهم النظرية، من مقدمات دواوين أو محاضرات ومقالات أو استناداً إلى النصوص النقدية والساجلات والتعليقات، فضلاً عما يرد في أشعار ممثلي المرحلتين من بيان

(١) الشعر العربي الحديث، الجزء الثاني، ص ٨.

الموقف الشعري. ينتقل بعد ذلك إلى دراسة الظواهر النصية المشتركة في كل مرحلة، لينتهي إلى تحليل النصوص.

لدى الشروع بتحليل قصائد «تقليدية» يقول:

«هنا ننصت لمفرد البنية، لمغامرتها الشخصية في نصوص مخصوصة. وبهذا نشرع في مواجهة ما لا يقبل العدّ والقياس في عينات المتن التقليدي. مجهول يلازم مجهولاً ونسق الدوال ينتقل من تنظيم القصيدة إلى لمّ العناصر الجزئية في كل يتوجه نحو انتاج الدلالية النصية»[1].

وهكذا يكتمل القسم الأول دون أن يتعرض الكاتب لمسألة «المعجز الغربي» في التقليدية. إنه يدرس نصوص التقليدية وتتم القراءة حسب كل نص على حدة، فهنا هذا الذي لا يقبل التعميم على جميع النصوص ولا يقبل الاختزال في قواعد عامة لأنه بالضبط نتاج ذاتٍ تاريخية لا يمحي تفردها»[2]. فيقرأ «تذكر الشباب» للبارودي مركّزاً على الدراسة الصوتية، و«نكبة دمشق» لشوقي مركزاً على «دورة الزمن» وفي «الدمعة الخالدة» لابن إبراهيم يركز على بناء العلاقة المباشرة بين الزمن والتاريخ عبر الصوتيات، وفي «يا دجلة الخير» للجواهري يقوم بتتبع المقاطع أو المتتاليات استناداً إلى إيقاع يتدخّل فيه عنصر المكان.

وينتهي في الخلاصة إلى النتائج التالية:

- تعيين حدود التقليدية بعزلها عن الكلاسيكية الأوروبية من جهة، والشعر العربي القديم من جهة ثانية.
- البنية العامة للتقليدية يؤرخ لها الإيقاع النصي كدالّ للذات الكاتبة. وهي بنية موسومة بفردية النصوص ولانهائية قوانينها، وهذه الفردية وتلك اللانهائية تلتزمان بالفعل المغلق، وهو ما يقعّد النص في كليته كما يقعّد دوالَّه. و«الفعل المغلق هنا» إنتاج لدورة الزمن المغلق أيضاً يتحول فيه الماضي والحاضر إلى

---

(١) الشعر العربي الحديث، الكتاب الأول، ص ١٩٩ . م . س .
(٢) مصدر سابق ـ ص ٢٠٠

مفهـوم متعارض للزمن، يمنـع فيـه الحـاضر المـاضي من استعـادة مـاضيـه في مستقبله»[1].

- «التقليدية شعر حديث». تفصح عن ذلك «التصورات العامة التي يصدر عنها الشعراء التقليديون في تسمية فعلهم الشعري»[2].
- «ولكن حداثة التقليدية معوقة، محتَجَزَة، تكون فيها استعادة المـاضي استحالـة والتقدم انطلاقاً من الماضي مغلقاً، في النص وبالنص»[3].

ماذا نجد في هذه النتيجة؟ لو قارنا بين التصور الذي يقدمه الباحث نفسه للحـداثـة من حيث هي نتيجة للوعي بالنقصـان المتـولـد عن حضـور المعجـز الغربي وبين هذه النتائج التي يتوصل إليها، لـوجدنـا أن ملمح الحـداثة الـوحيد يقـوم في «التصـورات العـامـة التي يصـدر عنهـا الشعـراء في تسميـة فعلهم الشعـري». أي أنها تقوم خـارج النصوص نفسهـا. بينما الحـداثة عـلى مستـوى النصوص «معوقة محتجزة».

في الكتاب الثاني الخاص بالرومانسيـة سيبدأ التـدليل عـلى المنطلق الـذي يُظهر الأدب الغربي معجزاً جديداً في نـظر الرومـانسيين العـرب. هنا «الحـداثة الشعرية العربية ستعثر على نموذجها في حاضر الشعر الأوروبي ومستقبله معاً»[4]. ولذلك فإننا «مع الرومانسية نكون في حضرة الآخر الأوروبي ثقـافة وتـاريخاً»[5]، إذ إنـه «مع الرومانسية العربية ستنقلب أوضاع الشعـر العربي من حيث العـلاقة بـالقدامـة والحداثـة. لأول مرة سيصبـح النموذج الشعـري للمجددين متـوجهاً مباشرة نحو الآخر الأوروبي»[6].

غـير أن الدكتـور بنيس سوف يمـارس التـدقيق المتـواصـل للتمييـز لـدى الرومانسيين بين المواقف والممارسات النظرية من جهة، وبـين الممارسـات النصية من جهة أخرى. فعلى الرغم من مواقفهم النظرية التي تعلن التتلمذ على الغرب

---

(١) المصدر نفسه، ص ٢٣٩.
(٢) و(٣) المصدر نفسه، ص ٢٤٠.
(٤) الشعر العربي الحديث، الكتاب الثاني، ص ٨.
(٥) المصدر نفسه، ص ١٤.
(٦) المصدر نفسه، ص ٢٣.

والرومانسيّتين الإنكليزية والفرنسية تحديداً ـ لا سيما لدى الشابي في محاضرته الشهيرة عن الخيال الشعري عند العرب ـ فإن الباحث سوف يبين أن الممارسات النصية أو النصوص الشعرية لهؤلاء الشعراء قد جاءت مشروطة بالمكوّنات الثقافية العربية. ومن هنا فإنه بنتيجة التحليل سيعتبر هذه الرومانسية عربية. يقول:

«هذه الملاحظات تهدف لتوضيح ما للهوية من عمى لا يسمح على الدوام بإدراك الاختلافات اللانهائية، وفي الوقت نفسه يكف عن التعامل مع الاختلاف برؤية وحشية. فالرومانسية العربية تقتدي بالرومانسية الأوروبية من حيث إبدال المعيار الشعري والوظيفة الشعرية في آن، وهو إبدال منشبك بما أشاعته الثورة الفرنسية على المستويات السياسية والاجتماعية والفلسفية، إلا أنه كان مشروطاً بطبيعة الإبدال في المعطى العربي، وهو ما يمنحنا إمكانية بناء مصطلح الرومانسية العربية»[1].

ولا ريب في أن الباحث يشتغل في هذا الكتاب على جلاء المشهد الرومانسي وتبرئته من المعارف والصور التي شاعت، لتصحيح صورته. كما أنه على امتداد هذه الدراسة سوف يعمل على إخراج القيم الإنسانية والأبعاد الثورية للرومانسية من دائرة الظل التي دُفعت إليها. ولن يجيء ذلك في سياق خطابي انفعالي بل من خلال تحليل النصوص كما رأينا. وهذا مما يعتد للباحث.

لن يدرس الباحث النصوص الرومانسية من زاوية «التداخل النصي» و«النص الغائب». ويشير مرتين إشارة عابرة سريعة إلى نص غائب في نص جبران «لكم لغتكم ولي لغتي» هو الآية «لكم دينكم ولي دين» (الكافرون، ٦) ونص غائب آخر في القسم الأخير من النص هو الإنجيل، وذلك لشبه في التركيب مع عبارة المسيح «فإني الحقَّ أقول لكم» و«أما أنا فأقول لكم» (إنجيل متى، الإصحاح الخامس)[2].

المرة الثانية هي كذلك إشارة سريعة للتذكير بأن عنوان قصيدة الشابي

---

(١) المصدر نفسه، ص ٢٨.
(٢) المصدر السابق، ص ٦٠

«الجنة الضائعة» هو نفس عنوان «الجنة الضائعة» أو «الفردوس المفقود» لملتون. يقول: «وينتمي نص الجنة الضائعة من حيث محورها الأساس لرصيد تاريخي شاسع، عرف الخيال والتاريخ البشريان، وخاصة المرتبط بالأديان الثلاثة اليهودية والمسيحية والإسلام، كيف يجعل منه محوراً متجدداً»[1].

وفي مناقشته لمسألة تأثر جبران بالكتاب المقدس تبرز نتيجتان لهما دلالة كبيرة. يقول:

«إذا كان جبران جعل من الكتاب المقدس نصاً غائباً، فهل هذا معناه أن كتابته غربية تندمج في الأدب الغربي وتنسجم معه؟ **هوذا سؤال إشكالي يهدد الحداثة العربية برمتها***، ما دام لقاء جبران مع الكتاب المقدس ينخرط في سياق العلاقة مع الأدب الغربي عامة، وهو ما سيصبح مسلَّمة من مسلَّمات الشعر العربي المعاصر في علاقته بالكتاب المقدس وبالأدب الغربي»[2]. ويعلق في هامش ٧٩ من الصفحة ٦٥ بقوله: «ونشير هنا إلى أن العلاقة لم تخص الشعراء والكتّاب المسيحيين العرب وحدهم، كما قد يُظن للوهلة الأولى، بل إن شعراء مسلمين تأثروا بالكتاب المقدس، ويمكن إعطاء السيّاب والبياتي وصلاح عبد الصبور وأدونيس كنماذج بارزة. وقد كان تأثرهم باليوت من بين الدوافع المهيمنة على ذلك».

ولكنه يدفع الاتهام بالتغرب عن جبران، أولاً بالتذكير أن الكتاب المقدس شرقي بقدر ما هو غربي، وثانياً باستحضار علمين من أبرز أعلام الأدب الغربي هما دانتي وغوته والتذكير بأن الأول أفاد من القرآن في الكوميديا الإلهية، والثاني من الشعر العربي القديم، والشعر الفارسي في «الديوان الشرقي للمؤلف الغربي» دون أن يؤدي ذلك إلى اعتبار أي من هذين العملين النادرين من الأعمال العربية أو الشرقية «لأن ما يحكم انتساب الخطاب هو نسق الكتابة الذي يؤرخ للذات الكاتبة على الدوام»[3]. ويضيف «أن جبران لم يعد للكتاب المقدس

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٦١.

(*) التشديد مني.

(٢) المصدر نفسه ص ٦٥.

(٣) المصدر السابق، ص ٦٥ - ٦٦.

وحده، أو الأدب الغربي بمفرده، بل عاد للقرآن أيضاً، كما قرأ أشعار مجنون ليلى والمتنبي والمعري..»[1].

النتيجتان اللتان تبرزان هما، أولاً: ماذا لو لم يقرر الباحث أن الكتاب المقدس شرقي بقدر ما هو غربي؟ هل كانت كتابة جبران (وبالتالي كتابة جميع الشعراء «المتأثرين» بالكتاب المقدس) ستصبح غربية؟ إن الباحث يسارع إلى تبرئة جبران باستدعاء نسق الكتابة.

ثانياً لو ربطنا هذه التساؤلات التي يطرحها الكاتب بالتصنيف الذي سيُخضع له الشعراء المعاصرين في الكتاب الثالث، حين يحكم، قبلياً، بتتلمذهم للشعراء الغربيين، فماذا سيكون الجواب على السؤال الذي يهدد الحداثة العربية برمتها؟

ينظر الباحث في الرومانسية العربية عبر الكتابات النظرية للشعراء وعبر نصوصهم الإبداعية أو ممارساتهم النصية كما يعبر؛ ويبين كيف كانوا في كتاباتهم النظرية يقولون بعالمية الفن ويدعون، كما جاء على لسان أبي القاسم الشابي، لأن يستلهم الشاعر «ما شاء من كل هذا التراث المعنوي العظيم الذي يشمل كل ما ادخرته الإنسانية من فن وفلسفة ورأي ودين، لا فرق في ذلك بين ما كان عربياً أو أجنبياً»[2]. لكن إلى جانب هذا فإن الباحث سوف يعمد إلى تحليل عينات من قصائد مطران وجبران والشابي وبن ثابت مبيناً ما طرأ عليها من تطورات في البناء وما عرفته من «الطرائق الأقل» (أي الظواهر البنائية والأسلوبية التقليدية التي تخلى عنها الرومانسيون)، وبنتيجة النظر في النصوص بذاتها سوف يتوصل إلى الحكم بتميّز الرومانسية العربية. وهو حكم مبني على نتاج جبران والشابي يتم تعميمه على الحركة بكاملها. يقول:

«قبل ذلك نود التأكيد على نقطتين هما: أن الدوالّ وأنساقها عرفت إبدالاً

---

(١) المصدر السابق، ص ٦٦.

(٢) الشعر العربي الحديث، الكتاب الثاني، ص ٥٠. والقول للشاعر أبي القاسم الشابي وهو بعنوان «الأدب العربي المعاصر» وقد جاء في التقديم لديوان «الينبوع» للشاعر المصري أحمد زكي أبو شادي.

نـوعياً في الـرومانسيـة العربيـة، وهذه الـدوال متنوعـة، منهـا الـدالّ الإيقـاعي بتفريعاته، والدالّ المعجمي، والـدالّ الصوري، وهـذه جميعها تفـاعلت في بناء نص شعري له تفرده وتميّزه، حتى ليصعب الخلط بينه وبين نص شعـري آخر، عربياً كـان أم غير عربي، وثانيتهما أنّ الذات الكاتبة الـرومانسيـة حققت إمضاء نصوصها، فلا نص يتماهى مع نص آخر، ولا نص يلغي نصاً آخر. فـالإمضاء بارز من نص إلى نص كما هو جلي من شاعر إلى شاعر (...)».

«إن الرومانسية العربية أثر مشـع في شعرنـا الحديث وفي ثقـافتنا الحـديثة إجمالاً، ولكنها هي الأخرى بلغت مأزقها»[1].

ماذا يتبين مما تقدم؟

عندما استند الباحث إلى مواقف الشعراء وممارساتهم النـظرية تـوصل إلى نتيجة مفادهـا أن الشعر الـرومنسي يلتفت إلى «المعجز الغـربي» وأن الرومـانسية العربية نموذجها الشعر الأوروبي.

وفحص النصـوص في ضوء مبادىء الشعريـة الـرومـانسيـة (بينـما فحص نصوص التقليدية في ضوء ذاتها وتفردها) وانتهى إلى الحكم بتميّـز النصـوص في الجهتين وتفردها.

ولا اعـتراض لي على النتيجتـين رغم ما يبـدو من تعارضهـما، لكن بينهـما حلقة صامتة ومهمة لا بد من قراءتها ولو صمت الباحث عنها. فهي متضمنة في ما توصل إليه عمله: لقد غادر الشعراء العرب، ولا سيما الرومانسيون، الشعـرية العربية بمرجعيتها الحصرية إلى شعريـة تندرج في الثقـافة العـالمية. وطـرأت على نصوصهم تبدلات، لكن نسق الكتابة «الذي يؤرخ للذات الكاتبـة» ظل ضمن الشخصية الثقافية العربية على الرغم من انزياحاته الأسلوبية والفكرية. التحول الكبير إذن جرى على مستوى النظرية الشعرية والتـوجه الشعـري وفهم الشاعـر لدوره وعلاقته بماضيه وحاضره. أما تحول النسيـج الشعري الحي فمسـألة أشـد تعقيـداً ولا يمكن أن تتم إلا من ضمن خصـوصيـات اللغـة والـذات الكـاتبـة

---

(١) الشعر العربي الحديث - الكتاب الثاني، ص ١٧٤.

ومكوناتها الثقافية بالمعنى الواسع العميق. المسافة بين الأفق النظري المفهومي وطبيعة الممارسة والإنتاج واضحة. ولنا من تاريخ الفكر السياسي العربي المعاصر أمثلة وافرة تبين أن انتقال الأفكار أسرع وأسهل من تغير البنى العميقة. يمكن لشخص اعتناق مبادىء مادية اشتراكية تقلل من شأن العائلة أو الملكية الخاصة. ويمكن لهذا الشخص أن يسجن ويموت في سبيل أفكاره. لكن حاول أن تمس ملكيته الخاصة وأسرته؟!

في الجزء الثالث المختص بدراسة الشعر المعاصر، سوف يضيف الباحث إلى المقدمة الأولى عن «المعجز الغربي» مقدمة ثانية تشكل بحد ذاتها حكماً مسبقاً على الشعراء. ويغدو ما يتبع من تحليلات، لا سيما في الفصلين الأول والرابع، تطبيقاً لهذه المقدمة النظرية. فما هي؟

يعتمد الباحث تصنيفاً للشاعر الأميركي عزرا باوند يقول فيه:

إذا انطلقتم في الأدب بحثاً عن «العناصر الخالصة» فستصلون إلى اكتشاف أن الأدب كان قد أبدعته المجموعات التالية من الأشخاص:

١ ـ **المبتكرون**: الناس الذين عثروا على طرائق جديدة، أو الذين يمثل عملهم أول نموذج معروف لطريقة جديدة.

٢ ـ **الأساتذة**: الناس الذين جمعوا عدداً من هذه الطرائق، واستعملوها بجودة تضاهي المبتكرين أو تفوقهم.

٣ ـ **المبسطون**: الناس الذين أتوا بعد السابقين ولم يقوموا بما قاموا به.

٤ ـ **الكتاب الصغار الجيّدون**: الناس الذين لهم حظ الميلاد في فترة باذخة من أدب بلدهم، أو في فترة كان أحد فروع الأدب فيها «في حالة جيدة» كمثل الذين كتبوا سوناتات في فترة دانتي، أو مسرحيات شعرية قصيرة في عهد شكسبير، أو خلال السنوات العشر الموالية، أو كذلك أيضاً أولئك الذين كتبوا في فرنسا روايات وقصصاً كان فلوبير قد أطلعهم على كيفية كتابتها.

٥ ـ **رجال الأدب**: أي أولئك الذين لم يبتكروا شيئاً ولكنهم اختصوا في جنس أدبي معين (. . .).

٦ ـ **الممارسون للموضة**: ما دام القارىء لا يعرف الصنفين الأولين فسيكون عاجزاً عن «تمييز الأشجار من الغابة» سيعرف «ما يحب» سيكون «هاوياً حقيقياً للكتب» (. . .)[1].

ويعقب الباحث: «هذا الاستشهاد، القصير نسبياً، مكثف إلى درجة عليا من التصنيف الذي تتجاوب فيه الأزمنة والأمكنة، وخاصة ما أصبحت عليه الممارسة النصية في العصر الحديث. ولن نلتجىء إلى تاريخ الشعر والنقد العربيين لتبيان رسوخ رأي باوند في الواقع العيني ولزومه في إعادة قراءة القديم والحديث معاً. على أننا مع الشعر المعاصر مطالبون بتفحصه ولو مواربة»[2].

«الأساتذة»المدروسون في هذا الكتاب الثالث هم السيّاب وأدونيس ومحمود درويش ومحمد الخمار الكنوني. لكن من هم المبتكرون الذين يأخذ عنهم هؤلاء الأساتذة؟ هذا ما سنتبينه في الفصلين الأول والرابع من الكتاب: السيّاب أخذ عن علي محمود طه في بداياته ثم انتهى بالأخذ عن إديث سيتول وت. اس. اليوت.

أدونيس أخذ عن سعيد عقل في بداياته، ثم أخذ عن سان ـ جون ـ بيرس ورامبو وإيف بونّفوا، وعن الصوفية عبر رامبو.

وأما محمود درويش فقد أخذ في بداياته عن نزار قباني، أما في مرحلة النضج الشعري فيحضر في نصه الشعر الغربي والنص الديني والتاريخي كنصوص غائبة[3] ومحمد الخمار الكنوني أخذ عن بدر شاكر السيّاب.

جميعهم في «المركز» (أي في المشرق) أخذوا عن شعراء عرب في مرحلة التكوين ثم انقلبوا إلى الأخذ عن شعراء غربيين. وهكذا يجعل لكل شاعر أبوين أو مصدرين. ولا نعرف كيف يتم الانتقال من الأب العربي الطبيعي إلى الأب الثاني أو «المعلم»، كما يفترض تصنيف عزرا باوند.

---

(١) الشعر العربي الحديث، الكتاب الثالث، ص ٢٣.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٤.

(٣) المصدر السابق، ص ٢٠١ ـ ٢٠٢.

يتبنى الباحث هذا التصنيف لعزرا باونـد ويصادق عليـه ويطبقـه دون أن يطرح أية أسئلة ودون أي مناقشة أو تمحيص. ويكتفي بالإشارة في الهـامش إلى مثال يبدو له مطابقـاً لمنطوقـه قبل مـا يُرْبي عـلى عشرة قرون، هـو اعتبار تجـديد الشعراء «بشار وأبي نواس وأبي تمام كان مرتبطاً بـ «المبتكرين» حسب تعبير باوند، ونقصد بهم على الخصـوص العباس بن الأحنف، ومسلم بن الـوليد، وعـلي بن الجهم»[1]. إن مسألة التصنيف هي دائماً محفوفة بالمـزالق فكيف إذا كانت الأمثلة تقفز فوق القرون والظروف التاريخية والحضارات! ولنفرض أنه يمكن الاستئناس برأي باوند في تلمس خطوط عامة تقريبية، لكن كيف يمكن اعتـماده قاعـدة على المستوى العملي التطبيقي؟ كيف يمكن الارتكاز إليه لتقسيم الشعراء إلى فئـات؟ وكيف ترسم الحدود آنئذ ما دام «الأساتذة» يمكن أن يتفوقوا على المبتكرين؟

الـدكتور بنيس يـريـد أن يـرسم شجـرة الأنسـاب الشعـريـة المعـاصرة. ويرسمها قياساً إلى مُفْتَرَضَيْنْ: «المعجز الغربي» والتسلسل الذي قـال به بـاوند. وهو بالتالي مَسوق إلى تحديد البـدايات والجـذور. وإذا بـ «المعجز الغـربي» جذر حركة الحداثة ومبتدأها. لكن أين تقـع البدايـات وهل يمكن رسم خط البـداية بهذه الاستقامـة وبلا تشعبـات وتعرجـات؟ وكيف يمكن للبدايـة أن تقع خـارج الحقل الثقافي للشاعر، وإن أمكن تدخل عوامل ومؤثرات وتفاعلات من خارج هذا الحقل؟

المجلد الثالث من كتاب «الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتهـا» المعني بـ «الشعر المعاصر» هو في رأيي وفي ما يتصل بموضوع دراستي الجزء الذي يطرح أكبر قدر من الأسئلة، ويثـير كثيراً من التحفـظات والاعتراضـات. تتجاور فيـه نظرات تأليفية نفّاذة وتحليلات دقيقة وتشخيصات وأحكام متسرّعة وغير مبنيـة أو مؤسسة على تحليل وتمحيص. وكثيراً ما نفتقد في هذا الجزء ما رأيناه في المجلدين السابقين من حرص وتحفظ، فوق أن الكاتب يهمل هنـا عدداً من المبـادىء التي أخذ نفسه بها. وسوف أعود إلى هذه النقاط الأخيرة في حينه.

---

(١) الشعر العربي الحديث، المجلد الثالث، انظر هامش (٤٨)، ص ٢٤.

في هذا الجزء دون غيره يتبنى الباحث رأي عزرا باوند بل «قانون» باوند ويخص به الشعراء المعاصرين. وبذلك يضيف مقدمة ثانية إلى المقدمة الأولى أي «المعجز الغربي» التي سبقت الإشارة إلى عدم تماسكها فكيف بإطلاقها. أما المقدمة الثانية فهي أقل تماسكاً وإطلاقاً. ويمكن فحصها في ضوء عدد من تواريخ الأدب، لكن شرط فحص حقيقة التتلمذ دون إغفال ظواهر الترابط والتواصل والتراكم والتفاعل بين أجيال المبدعين.

وأهم ما يطعن في هذه المقدمة بالنسبة للشعراء المعاصرين الذين تطبق عليهم، كون أي منهم لم يقتصر في تكوّنه على أثر مفرد، وأنهم جميعاً شديدو التفاعل والتجاوب مع الظروف التاريخية المحددة التي عاشوها.

من أجل التدليل على تتلمذ «الأساتذة» للغرب، ومن ثم رسم شجرة النسب الحداثية بحيث يتمثل الغرب في الجذر كـ «معجز» جديد، سوف يعتمد الباحث، وفي هذا الجزء حصراً، أداة للتنقيب من ميخائيل باختين، الشاعري الروسي، هي مبدأ «الحوارية» الذي سيعرف ويشيع باسم التداخل النصي ثم يتطور بمساهمات عديدة إلى «هجرة النص» و«النص الغائب».

يقول الدكتور بنيس في تعريفه لـ «هجرة النص»: «إن النص لا يكتب إلا مع نص آخر أو ضده. . .» «وهكذا فإن الكتابة مع نص من النصوص والصدور عنه هو ما نقصده من الهجرة»[1]. وقبل أن ننظر في كيفية استخدام الباحث لهذا المصطلح الذي ينزله منزلة القانون العام الذي يشمل كل نص تعريفاً ووصفاً، وذلك بحصر كتابة النص بين لا و إلا، لننظر في حدود مصطلح الحوارية والتطورات التي لحقت به.

ظهر مصطلح «التناص» أو «التداخل النصي» (وهي الترجمة المرجحة اليوم في فرنسا) عام ١٩٦٧، وذلك في مقالة للباحثة الفرنسية البلغارية الأصل جوليا كريستيفا حول باختين. ثم ظهر ثانية عام ١٩٧٠ في تقديم تزفتان تودوروف لأعمال باختين. وقد بينت كريستيفا أن باختين «هو أول من استبدل التقسيم

(١) المصدر السابق ـ ص ١٩٧.

السكوني للنصوص بنمط لا تعود فيه البنية الفنية معطى مقفلاً جاهزاً، بل تتشكل وتنمو في علاقة مع بنية أخرى. هذا التحريك أو التصور الحركي للبنية غير ممكن إلا انطلاقاً من تصور لا تعود فيه «الكلمة الأدبية» نقطة (معنى ثابتاً ساكناً) بل تقاطعاً لسطوح نصية، حواراً بين كتابات متعددة»(١).

أطلق باختين في الأساس على هذا التداخل النصي تسمية الحوارية Dialogism ويقول تودوروف في كتابه «ميخائيل باختين، مبدأ الحوارية» معرّفاً هذا المصطلح: «لا وجود لقول (أو تعبير) Utterance بلا علاقة بأقوال أخرى وهذا أمر أساسي. بل إن نظرية القول لدى باختين لم تكن إلا مَعْبراً ضرورياً لدراسة هذه السمة»(٢).

ويقول باختين: «إن أثرين فنيين لغويين، أو قولين (تعبيرين) يجاور واحدهما الآخر، يدخلان في نوع خاص من العلاقات الدلالية، نطلق عليها الحوارية»(٣).

«الحوارية عند باختين (أو التداخل النصي كما فضّل الباحثون التعبير) هي العلاقة التي يقيمها كل نص مع نصوص أخرى. فكل خطاب هو عملية حوار بين طرفين على الأقل. المتكلم وجماعته الثقافية. وبالنص الحرفي يقول باختين: «الأسلوب هو الشخص» Style is the man لكن نستطيع القول إنه على الأقل اثنان، وبمزيد من التدقيق، الشخص ومحيطه الاجتماعي المجسد بممثله المعتمد الذي هو المستمع، فهذا المستمع يشارك فعلياً في المستويين الداخلي والخارجي لخطاب المتكلم»(٤).

ويبين تودوروف في شروحه أن باختين سوف يلح على ظاهرة أخرى إذ

---

(١) جوليا كريستيفا: «باختين، الكلمة، الحوار والرواية» في مجلة كريتيك (نقد) عدد نيسان/ أبريل ١٩٦٧، ص ٤٣٩.

(٢) Tzvetan Todorov, «**Mikhail Bakhtin, the Dialogical principle**» Trans. by Wlad Godzich, Manchester University Press, 1984, p.60.

(٣) المصدر نفسه، ص ٦٠ ـ ٦١.

(٤) ورد في المصدر السابق ص ٦٢، وهو مقتطع من دراسة باختين «الحياة في الخطاب والحياة في الشعر» ص ٢٦٥.

يرى أنه أياً كان موضوع الكلام فإن هـذا الموضـوع قد طـرق من قبل (أو سبق قـوله) Has always already been said ومن المستحيـل تفادي التقـاطـع أو التـلاقي مع القول السـابق حول هـذا الموضـوع. وفي ما يـلي نص باختـين: «واضح أن التوجه الحواري هو ظاهرة تميّز كل خـطاب. إنه الهـدف الطبيعي لكـل خطاب حي. الخطاب يلتقي بخطاب الآخر على طول الطريق المؤدي إلى الغـرض، ولا يقدر ألاّ يدخل في تفاعل قوي وحي معه. وحده آدم الأسطوري والوحيد كلياً، وهو يواجه عالماً بَتولاً وغـير مَقول (أو غـير مُعَبَّر عنـه) يقدر وهـو يبدأ الخـطاب الأول، أن يتفادى هذا التوجه المتبادَل أو هذا اللقاء بخطاب الآخر»[1].

مع ذلك فإن باختين يحصر الحوارية (التداخل النصي) في النثر دون الشعر لأن «كاتب النثر يمثل اللغة تمثيلاً يقيم مسافة بينه وبـين خطابـه»[2]، كما يـوضح تودوروف. أما لغة الشاعر فيقول بـاختين «إنها لغتـه الخاصـة: وهو غـارق فيها بكليته، ولا ينفصل عنها. وهو (الشاعر) يستخـدم كل كلمـة أو شكل أو تعبـير تبعـاً لغـايتـه (دون وضعهـا بـين مـزدوجـين) أي كتعبـير خـالص ومبـاشر عن مقاصده»[3]. بل يعتبر باختين أن العبارة الشعرية حدث، وأنها فعل الشاعر.

والتداخل النصي أو الحوارية لدى باختين سمة الفن الـرفيع. وإذ يجـد في روايـة دوستويفسكي بلوغـا بالحـوارية إلى آمـاد جديـدة فهو يصنفهـا في المكـان الرفيع:

«بعـد دستويفسكي دخـل التعدد الصـوتي Polyphony دخـولاً قـوياً في الأدب العـالمي كله (. . .). في الحوارية تخطى دستـويفسكي نوعـاً من العتبـة، واكتسبت حواريته ميزة جديدة (عليا)[4]». (وكلمة عليا يضيفها تودوروف موضحاً قصد باختين).

---

(١) ورد في المصدر السابق ص ٦٢، وهو مقتطف من دراسة باختين «الخطاب في الرواية».

(٢) تودوروف. المصدر السابق، ص ٦٥.

(٣) ورد في المصدر السابق ص ٦٥، وهـذا النص تأليف بـين ثلاث عبـارات اقتطعهـا تودوروف من دراسة باختين السابق ذكرها «الخطاب في الرواية».

(٤) ورد في المصـدر السـابق ص ٦٤ والعبـارة مستقـاة من «مشكلة النص في الألسنيـة وفقـه اللغـة والعلوم الإنسانية الأخرى».

غير أنّ جوهر الحوارية كما يتكشف في أعمال باختين ليس مجرد الحضور المتعدد للأصوات والنصوص. إنه ما يقوم بين هذه الأصوات وهذه النصوص من وشائج وتفاعلات هي التي تنتج المعنى الجديد. وهي بالتالي التي تجعل النصوص المتداخلة تكوّن نصاً جديداً مستقلاً عن مصادر هذه الأصوات أو هذه النصوص. وهو يقول، وأيضاً عن نموذجه الأعلى دستويفسكي:

«ما يهمه فوق كل شيء هو التفاعل الحواري بين الخطابات: أياً كانت خصائصها اللغوية. فالغرض الرئيسي من تمثيله (للأصوات والخطابات أو النصوص) هو الخطاب نفسه وتحديداً الخطاب الحامل للمعنى المليء. أعمال دستويفسكي هي خطاب على الخطاب موجّه للخطاب»[1].

تَمَيُّز الرواية بالحوارية يجعلها في نظر باختين الفن الأعلى، ويجعل رواية دستويفسكي، في نظره كذلك، لحواريتها وتعدد أصواتها، قمة الفن الروائي.

لكن ماذا عن الشعر؟

كان باختين يعتبر أن الشعر يخلو من الحوارية، كما مر معنا في قول له. القول الشعري في نظره هو فعل الشاعر. الشاعر لا يمثل الخطابات والأصوات بل يمثل العالم.

غير أن آراء باختين تطورت. وسوف يتراجع عما جاء في أعماله في ١٩٣٤ ـ ١٩٣٥، لا سيما حول مونولوجية تولستوي ومونولوجية الشعر، والتمييز بين النثر والشعر على أساس الحوارية أو غيابها. فيتساءل عن إمكان وجود خطاب أدبي أحادي الصوت بشكل خالص، ومجرد تماماً من أي موضوعية، «أليس وجود درجة ما من الموضوعية شرطاً ضرورياً لكل أسلوب»؟ ويبدو تراجعه عن القول بأحادية الصوت حتى في الشعر الغنائي في الفقرة الآتية، وهي من مبحث «مشكلة النص في الألسنية وفقه اللغة والعلوم الإنسانية الأخرى»، وقد كتب بين ١٩٥٩ ـ ١٩٦١ ويشكل قسماً من كتاب «جمالية الخلق اللغوي»:

---

(١) ورد في المصدر السابق ص ٦٦، والقول مستقى من «مسائل شعرية دستويفسكي».

«أليس كل كاتب (حتى الشاعر الغنائي) «مؤلفاً مسرحياً»، من حيث أنه يوزع الخطابات على أصوات غريبة، ومن جملتها «صورة المؤلف» (وأقنعته الأخرى)*؟ بل ربما كان كل خطاب أحادي الصوت وغير موضوعي ساذجاً وغير ملائم للخلق الأصيل. الصوت الخلاق بأصالة لا يقدر أبداً أن يكون في الخطاب إلا صوتاً ثانياً (. . .)»[1].

ولا يقتصر البحث في التداخل النصي على باختين والباحثين الفرنسيين الذين واصلوا تطوير المصطلح بعده. نورثروب فراي في كتابه «تشريح النقد» يقول: «لا يمكن عزل الأدب عن الخطابات الأخرى المتداولة في مجتمع ما»[2].

وتودوروف الذي كان إلى جانب جوليا كريستيڤا أول راسم لخطوط الأفكار النقدية الغربية منذ الشكلانيين الروس ومدرسة براغ إلى البنيوية والمراكز المتفرقة في الولايات المتحدة، وفي مقدمتها أعمال فراي، يعرض تصور فراي للأدب. ويبين أن فراي يرى الأدب تداخلاً نصياً ويذهب إلى حدّ القول: «إن القصيدة الجديدة، كالطفل الحديث الولادة، تأخذ مكانها في نظام كلامي سابق عليها. (. . .) ولا يمكن إنتاج الشعر إلا انطلاقاً من قصائد أخرى، ولا إنتاج الروايات إلا انطلاقاً من روايات أخرى»[3] ويضيف تودوروف: «كل نصيّة هي تداخل نصي».

التداخل النصي بدءاً بباختين وصولاً إلى كريستيڤا وجيرار جينيت يكشف عن اتجاه جديد في النظر إلى النص وآليات تكونه. إنه تحول كبير في تاريخ الشعريات وأسس تأريخ الأدب. ولا بد من النظر إلى علاقته بنظريات الأدب وبالاتجاهات التي عاصرها. لقد بدأ باختين كتاباته في العشرينات لإرساء مبدأ

(*) الإضافة من تودورف.

(1) ورد في المصدر السابق، ص ٦٨.

(2) Northrop Frye, Anatomy of Criticism, Princeton, 1957, p.350. ورد في تودورف، نقد النقد، ترجمة سامي سويدان، منشورات مركز الانماء القومي، بيروت ١٩٨٦، ص ٩٥.

(3) مصدر سابق، ص ٩٧، ورد في تشريح النقد، الترجمة العربية ص ٩٤، مصدر سابق.

«الحوارية» عندما كان الشكلانيون الروس يفرضون نوعاً من «رياضيات الأشكال» على حد تعبير كريستيڤا، ويقولون «بجمالية مواد البناء»[1] ويختزلون «مشاكل الخلق الشعري إلى مسائل لغوية»[2]. وعمل باختين معارضة لاتجاه الشكلانيين لأنه يقيم الصلة بين العمل الأدبي «والواقع» المتمثل بخطابات ونصوص، بين العمل الأدبي والعالم أو ما يشكل المضمون. ويكون قد حول البحث الجمالي من مادة البناء إلى المعمارية «أو بنية المؤلفات التي يجدر فهمها كموضع لقاء وتفاعل بين مادة البناء والشكل والمضمون»[3].

في المرحلة التي بدأ فيها باختين كانت أوساط البحث الجامعي، من جهة ثانية، لا تزال تمارس نقد المنابع والمصادر. وجاءت أبحاثه لتبين أن النص هو بنية قائمة على التداخل والتفاعل بين أصوات وأساليب وخطابات. وكان هذا التوكيد على التفاعل والتداخل والتعدد داخل العمل الفني من جهة ثالثة خرقاً للحتمية الماركسية، لأنه يؤكد على تنوع النماذج والعناصر والأفكار داخل العمل الأدبي، بقوة ذلك التفاعل.

وفضلاً عن هذه المعارضة للنظريات التي كانت تحكم الأوساط الأدبية في تلك المرحلة، فإن التداخل النصي وما يقدمه من تصور للعمل الأدبي وتشكله داخل خطابات مجتمع ما، وانبنائه من عناصر الخطابات في هذا المجتمع، ينقض نظريات الإلهام التي تعتبر العمل الأدبي، والشعري خاصة، أصلاً وبدءاً، وكلاً مستقلاً، كما ينقض نظرية المحاكاة التي تربط العمل الأدبي بالطبيعة بدل ربطه بالموروث اللغوي الثقافي والحياة المعبر عنها بالكلام. وقد وجد فيه بعض الباحثين أمثال كريستيڤا وجيرار جينيت معارضة للبنيوية التي تعتبر النص كلاً مستقلاً بذاته مغلقاً على نفسه. هذا الموقع الاعتراضي يكشف سبب الرواج الذي عرفه مصطلح التداخل النصي. ولا ننسى أن هذا المصطلح يتوافق مع مرحلة أولت الاجتماعي التاريخي اهتماماً كبيراً ورأته متدخلاً أساسياً في إنتاج الأشكال والأفكار على السواء، كما يتوافق مع توالد النظريات حول

(١) و(٢) انظر تزفتان تودوروف، نقد النقد، الترجمة العربية، مصدر سابق ص ٧٥.
(٣) المرجع السابق، ص ٧٥.

النص وإنتاجيته. مصطلح التداخل النصي، كما يكشف مساره، مبدأ وصفي، ونظرية عامة لتقرير حضور العالم المتبلور في لغات ومفاهيم داخل النص، كل نص، وتقرير آلية تكوّن الرؤية باستدخال عناصر العالم استدخالاً بنائياً إنتاجياً توليدياً بالضرورة، استدخالاً يقيم علاقات جديدة وينتج تصورات ودلالات جديدة، مفارقة لدلالات العناصر الداخلة في حركة الخطاب المدروس أو في خصائصه.

يستعين الدكتور بنيس بمبدأ التداخل النصي ليقرأ نصوص الشعر العربي المعاصر، وهو ما لم يقم به لدى قراءة نصوص «التقليدية» ولا نصوص «الرومانسية» إلا بشكل عابر، وحصراً في الموضعين اللذين أشرت إليهما في هذه الفقرة، وفي معرض الدفاع عن عروبة النص الجبراني. ولا شك في أن نصوص الشعر المعاصر تغري بهذه القراءة، وتحديداً نصوص المشارقة الثلاثة، وفي مقدمة ذلك نصوص أدونيس. فإذا كان الواقع التاريخي يحضر في نصوص درويش وتحيله كيمياء شعره صوراً ورؤى ومعارج، وإذا كان السيّاب والبيّاتي وعبد الصبور قد استعادوا أساطير أو أحداثاً تاريخية، فإن أدونيس قد ضمّن القصيدة نصوصاً وردت بصياغتها الأصلية بين مزدوجين. ففي قصيدة الصقر[1]، بالإضافة إلى المقطع النثري التاريخي، بيتان يُنسبان إلى عبد الرحمن الداخل كما أشار الشاعر نفسه. وفي قصيدة «السماء الثامنة»[2] يدخل نص المعراج النبوي ويشغل حيزاً كبيراً من القصيدة، وفي «قبر من أجل نيويورك»[3] تتقابل وتتجاوب أصوات والت ويتمان والنّفّري وعروة وغيرهم، فضلاً عن اللافتات والشعارات وأصوات جنرالات الحرب في فيتنام.

ولعل الشعر في تاريخه كله، لا في تاريخ الشعر العربي وحده، لم يعرف، في حدود مرحلة قصيرة كهذه، ما عرفه الشعر العربي منذ أواسط الخمسينات حتى اليوم من استدعاء للأساطير والشخصيات والأحداث

---

(١) انظر أدونيس «كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل» طبعة دار الآداب، ١٩٨٨، ص ٢٣.

(٢) انظر أدونيس «المسرح والمرايا» طبعة دار الآداب، بيروت ١٩٨٨، ص ١١٩.

(٣) انظر أدونيس، «هذا هو اسمي» طبعة دار الآداب، بيروت ١٩٨٨، ص ٤٧.

التاريخية: مئات الشعراء دفعة واحدة، راحوا يعيدون تصور التاريخ وأحداثه ويوظفون ذلك في بناء تصور لحاضرهم، وربما كانوا يصفّون الحساب مع تاريخ باهظ أو يتملّكون تاريخاً وصلتهم صورته خارقة متعالية، أو يعيدون صياغة الذاكرة و«يعيدون إبداع الماضي»[1] أو لعلهم يتملّكون صورة أبوية عن طريق استيلادها في شكل جديد. استيهام تجدد أم رؤيا جديدة لولادة جديدة؟

المتن المدروس، إذن، يغري باللجوء إلى هذا المبدأ الجاهز «التداخل النصي».

تنهض الآن أسئلة وملاحظات:

١ ـ هل يعني مبدأ التداخل النصي الذي يبدو قانوناً، سواء من خلال باختين وشارحيه، أو من خلال تعريف الدكتور بنيس نفسه لهجرة النص وصياغة هذا التعريف: «النص لا يكتب إلا مع نص آخر أو ضده»[2] (وهي صياغة قابلة لاعتراضات ليس هذا مجالها)، هل يعني إمكان تفكيك العمل الفني إلى مجموع الخطابات أو العناصر المتداخلة المتفاعلة فيه؟

٢ ـ كيف يتم تحويل مبدأ التداخل النصي من مستوى التعريف والوصف إلى المستوى الإجرائي؟ أي كيف يطبق عملياً ونصياً في الكشف عن الخطابات المتداخلة في نص من النصوص؟

٣ ـ وهل يمكن حصر هذه الخطابات؟ فإذا حصرت أو أبرز أقواها حضوراً، فهل يدفع هذا القراءة أو التحليل خطوة في اتجاه الكشف الدلالي؟ وهل الغاية هي رصد المنابع أم قراءة التفاعلات المنتجة للدلالة الجديدة؟

٤ ـ هل الخطابات المتداخلة أو «النصوص الغائبة» أو «المنابع» قائمة كنصوص تملك هويتها واستقلاليتها أم كعناصر متحولة بحكم دخولها في هوية أو كلٍّ فني مختلف، وبحكم حضورها كتوالج وتفاعل؟ أي هل النص حقيقة

---

(١) انظر خالدة سعيد، «الحداثة أو عقدة جلجامش» مجلة مواقف، العدد ٥١ ـ ٥٢، بيروت ١٩٨٤ ـ ص ٤١.

(٢) ورد سابقاً، ص ٥٣ من هذه الفقرة.

علائقية شبكية وحالة تفاعل، ومن ثم حركة توليد دلالي وحياة، أم تجميع أشكال ونصوص قابلة للعزل تحتفظ بمعناها السابق على النص الجديد؟

٥ ـ وإذا تمّ ذلك فهل تكون مهمة النقد الإشارة إلى «المنابع» وتسمية المصادر أم دراسة العلاقات الجديدة المتولّدة؟ وإلا أين تصبح نظرية الإيقاع التي يبني عليها الدكتور بنيس شعريته المفتوحة؟ هذا دون الرجوع إلى نظرية النظم عند الجرجاني. ونستحضر هذا التوكيد للباحث نفسه في معرض الاعتراض على أسبقية المعنى على النص. وهو بلا شك وفي ضوء عمله، لا يمكن أن يقصد معنى قائماً خارج كل إشارة. يقول: «غير أن المعنى في تصورنا، يتبدل من نص لآخر، ويتحقق في البناء النصي عبر الدلالية التي تخص النص كنص مفرد به وفيه لذلك نفرق بين المعنى والدلالية فيما نحن نلغي أسبقية المعنى في بناء النص الشعري»[1].

مع التقدير لعدد من النتائج التي توصل إليها الباحث في المجلد الثالث من كتاب «الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها» ولا سيما ما اتصل بقضايا الحداثة وبمسائل كاللغة المتعدية والتجربة واللغة اللازمة والخلق وبمسائل وظواهر أسلوبية كالإيقاع والتكرير، إلا أن هذا المجلد يستوقف القارىء ويستدعي بعض المناقشات:

فالباحث الذي اعتمد استراتيجية مختلفة لدى دراسة نصوص «التقليدية» و«الرومانسية» يطبق في المجلد الخاص بالشعر المعاصر مبدأ التداخل النصي بشكل غير وصفي. إنه يضمّنه حكماً أو يستعين به لتوكيد حكم أطلقه مسبقاً منذ المقدمة. والحكم هو التأثر بالغرب. وفي سبيل ذلك سوف يجانب عدداً من المبادىء التي أخذ نفسه بها ومارسها حقاً في المجلدين الأولين وتحديداً أعني المبدأين اللذين تفصح عنهما العبارتان التاليتان:

يقول في المقدمة العامة التي يستهل بها المجلد الأول واصفاً مشروعه بأنه «إعادة قراءة الشعر العربي الحديث (. . .) وفق معطيات مستجدة في حقل

---

(١) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، المجلد الأول (التقليدية) المصدر السابق ص ٥٩.

الدراسة النصية (. . .) وتبعاً **لإشكالية تنطق بها النصوص دون غيرها**. إعادة القراءة هذه تستهدف، انطلاقاً من التصور الشمولي، وصف وتحليل **البنيات** الشعرية وطريقتها في بناء الدلالية النصية وقوانين إبدالاتها»[1].

وفي المجلد الثالث يعلن التحفظ التالي:

«هناك من يرى على الدوام تطابقاً بين التصريح في النص الواصف وبين الممارسة النصية، فيرفع التطابق إلى حال الشفافية. وعنده يقرأ الضمني بالصريح، النص بالنص الواصف. إنه فخ نظري كثيراً ما فتك بالمسافرين في ليل النص. إن اللغة تخفي وتضمر، ذلك سرها وبه تحتمي. هذه الملاحظة الجزئية اعتملت في قراءتنا للمتنين التقليدي والرومانسي العربي، وها نحن مرة أخرى نستضيء بها في قراءتنا للشعر المعاصر. ويكون رجوعنا إلى النصوص النظرية المهيمنة ضرورة لاختبار خصيصة تصور الفعل الشعري لدى مختلف المنظرين لهذه الحداثة الشعرية المجسدة في الشعر المعاصر بعتباته واحتمالاته، قبل الشروع في قراءة الممارسة النصية ذاتها»[2].

والآن لننتقل إلى الأمثلة المحددة التي تم فيها إطلاق أحكام استناداً إلى نصوص واصفة حيناً، ودون أي استناد حيناً آخر:

١ ـ يعتبر الباحث الإنجيل نصاً غائباً في قصيدة السيّاب «المسيح بعد الصلب». هناك تحفظات يمكن أن ترد، منها أن قصة المسيح شائعة دخلت في المتخيّل الجمعي (في المشرق على الأقل حيث المسيحية حاضرة ليس كدين وحسب بل كرواسب طقوس ومعتقدات. .)، ومنها أن للقصة مصادر عديدة ومن ثم صياغات مختلفة أي نصوصاً عديدة. ولكنها تحفظات يمكن تناسيها. وحتى إذا سلمنا بحضور الإنجيل فكيف نعتبره حاضراً كنص، وكيف يمارس «سلطة شعرية» في بناء نص السيّاب؟ [3] هل سلطة الإنجيل على نص السيّاب أقوى من سلطة نص السيّاب على «نص» الإنجيل؟ ما دام نص السيّاب هو

---

(١) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، المجلد الأول، ص ٢٤، مصدر سابق.

(٢) الشعر العربي الحديث المجلد الثالث، الشعر المعاصر، ص ٢٦ ـ ٢٧.

(٣) الشعر العربي الحديث، المجلد الثالث، الشعر المعاصر، ص ٢٠٢.

الذي فكك «نص» الإنجيل، وأفرغ شخصية المسيح من مضمونها وأدخل فيها شخصيات مختلفة، وجعل هذا «النص الغائب» عنصراً في عمارته. نص السيّاب مبني على أنقاض «نص» الإنجيل إذا صح التشبيه، وعلى «نص» الإنجيل وقع التحول والقلب والمفعولية. وتحليل الباحث يشير إلى هذه التحولات. لذلك أقول إنه مجرد اجتهاد واحتمال لا يلغي القراءة السابقة.

غير أن ما لا يصمد هو القول بأن «شعر سيتول واليوت هو الذي أعطى للإنجيل سلطة شعرية مارست فعلها في بناء نص السيّاب»[1].

فهذا الحكم غير مستند إلى تحليل مقارن لنصوص السيّاب والشعراء المذكورين. وهو يستند إلى إعلان السيّاب عن إعجابه بإديث سيتول، وإلى نصوص واصفة، بعضها تصريحات صحفية للسياب من قبيل، «تعرفت في السنوات القليلة الماضية إلى شاعرين عظيمين هما: ت.س. اليوت واديث سيتول»[2] وبعضها دراسات كدراسة علي البطل التي يتتبع فيها العلاقة بين قصيدة لسيتول ومجموع شعر السيّاب وهي دراسة لا يخفي الدكتور بنيس تحفظه عليها. مع ذلك لم يقم بدراسة بديلة ولا بيّن وجه الشبه مع إليوت. ويكاد اليوت أن يتحول إلى مسحوق سحري شربه الشعراء العرب فصاروا حديثين! وهكذا وخلافاً لما جاء في عبارة التحفظ التي يوردها الدكتور بنيس حول النصوص الواصفة فإنه سيكتفي بدراسة علي البطل وتعليقه على تصريح صحفي للسيّاب. وقد جاء في تعليق علي البطل:

«ونحس أن عينه كانت على سيتول وهو يدلي به، إذ عبر بوضوح عن اتجاهها في المضمون والشكل معاً حين كان يتحدث عن نفسه».. إلى آخر المقطع[3].

النص الواصف الآخر الذي يستند إليه الباحث هو ما قاله الناقد والروائي جبرا إبراهيم جبرا من أن ترجمته لكتاب «أدونيس (أي تموز) (مسحوق

(١) المصدر نفسه، ص ٢٠٢.
(٢) المصدر نفسه، ص ٢٠٢.
(٣) المرجع نفسه، ص ٢٠٢.

سحري آخر)، وهو جزء مقتطع من كتاب الغصن الذهبي لجيمس فريزر، قد ترك أثراً في الشعر الحديث وفي شعر السيّاب خاصة. لأنه، كما يقول جبرا، لما قرأها بدر وجد فيها وسيلته الشعرية الهائلة التي سخرها فيما بعد لفكرته، لأكثر من ست سنين، كتب فيها أجمل وأروع شعره»[1]. ما أبعد هذا الكلام عن تصور بنيس للنص وللمعنى والفكرة والوسيلة التي تسخر للفكرة!

المثال الثاني أحفل بالفجوات، وهو المتصل مباشرة بموضوعي.

مع أن الباحث قد اختار عيّنة من شعر أدونيس تبلغ سبع قصائد، إلا أنه في مسألة التداخل النصي وهجرة النص يركز على قصيدة «هذا هو اسمي». لن أغامر بنفي التداخل النصيّ ولا حضور نصوص غائبة تومض هنا وهناك. بل إنّ ما تملكه القصيدة وتظهره من صلة بمراجعها جزءٌ لا ينفصل عن بنيتها وحركتها. لكن أقول إن الكاتب قد مارس على هذه القصيدة أحكاماً قبلية ومصادرات اعتباطية بدت غريبة في سياق هذا العمل المنهجي الرصين. ولأن هذه الأحكام تجيء في هذا العمل في موكب نظري علمي باذخ فقد توجّب التدقيق فيها لئلا ينزلها ذلك الموكب الباهر منزلة الحقائق التي لا تقبل الطعن.

يقول الدكتور بنيس:

«منذ العنوان يتبدّى لنا النص الديني غائباً في نص أدونيس. هذا هو اسمي ذو صلة مباشرة وفورية بالقرآن، وخاصة «أسماء الله الحسنى». تتحول الأسماء إلى اسم. وهو تحوّل يتدخل فيه قانون الحوار الذي أساسه القلب والنفي والتعارض، أو المحو كما تعلن عنه السلسلة الأولى من النص.. ماحياً كل حكمة»[2].

أليس الحكم هنا قائماً على التداعي الحرّ؟ فما الذي يقرر ما إذا كانت كلمة اسمي والإعلان عن الاسم انقلاباً عن الأسماء الحسنى وليست، مثلاً ارتكازاً إلى تعليم الباري الاسماء لآدم، حيث تكون التسمية فعل معرفة،

---

(١) ورد في هامش ص ٢١٤ من المرجع السابق.

(٢) المرجع السابق، ص ١٩١.

وتصبح عبارة «هذا هو اسمي» تعريفاً وتوكيداً لمضمون جديد للاسم والهوية بكونها «لغم الحضارة». ثم كاقتراح فقط، هل يُسمح «للعالم» والظرف التاريخي بالنفاذ إلى النص؟ ويكون علينا ألا ننسى كون القصيدة جاءت في أعقاب هزيمة ١٩٦٧ وما تبعها من نقد ذاتي. وكاحتمال آخر يمكن أن نتذكر مشكلة أدونيس مع أسمائه[1]، وإلى ذلك، هل من فعل يتردد في قاموس أدونيس أكثر من فعل اسمّيك بمعنى أحوّلك وأعطيك هويتك؟ لذلك أقول إنّ القراءة الواردة في الكتاب هنا قراءة احتمالية محضة رغم كلمات الجزم والتوكيد التي ترافقها.

يتناول الباحث المقطع الأول من القصيدة:[2]

ماحياً كل حكمة هذه ناري
لم تبق آية دمي الآية
هذا بدئي

فيجد تداخلاً نصياً في الكلمات:

ماحياً حكمة ناري دمي بدئي

ماحياً يراها قادمة من وصية ابن عربي «انسَ ما علمت وامحُ ما كتبت وازهد في ما جمعت».

حكمة يراها قادمة من الحديث النبوي «إن من الشعر لحكمة».

ناري يراها قادمة من الآية «قال أنا خير منه خلقتني من نار وخلقته من طين».

وهذه النار هي التي تمحو. وهي عينها الشيطان المخلوق من نار. هذه

---

(١) انظر أدونيس «كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل» طبعة دار الآداب، بيروت ١٩٨٨، حيث يقول في قصيدة «أقاليم النهار والليل» وهي مؤرخة آذار ١٩٦٢: «يلزمني الخروج من أسمائي/ أسمائي غرفة مغلقة/ جب غائب علي أسبر علي أحمد سعيد علي سعيد علي أحمد أسبر علي أحمد سعيد أسبر/ يصارع يتكسر كالبلور/ وأدونيس يموت». ويتكرر هذا المقطع: يلزمني الخروج من أسمائي يلزمني الخروج من جلدي وأسمائي» أربع مرات.

(٢) الشعر العربي الحديث، المجلد الثالث، ص ١٩٢.

النار الماحية، النار ـ الشيطان تحمل عين الدلالة الواردة في قصيدة رامبو «فصل في الجحيم» حيث الابن العاق Le mauvais sang يكون مصدر كل الانقلابات[1].

دمي، في هذه المرحلة سيعتبر الباحث أن كلمة «دمي» و«دم» هي عين Le mauvais sang[2] أي ما يترجمه بـ«الابن العاق» وهذا الدم ـ الابن العاق هو الذي سيهدم ويؤذن بالبدء. وبذلك يصبح القول «هذا بدئي» سمة لعقوق الابن.

لا بد هنا من العودة إلى التساؤل: هل يعني التداخل النصي البحث لكل كلمة عن منبع نصي؟

وإذا قلنا بضرورة ذلك فما الأصول الإجرائية التي تضبط هذا البحث؟ ما الذي يحتّم أن تكون كلمة «نار» هي نار الشيطان لا نار هيراقليطس مثلاً أو نار الفينيق، أو نار قرطاجة. (ولا يحق لي أن أستدعي نار امبيدوقليس، ما دامت القصيدة تنتهي بتطلع إلى مستقبل بعيد حيث يقول: عائش في الحنين في النار في الثورة في سحر سمها الخلّاق/ وطني هذه الشرارة، هذا البرق في ظلمة الزمان الباقي..).

وفي غياب الضوابط والقرائن ألا نجد أنفسنا أمام خيارات للقارىء الدارس تبني نصه هو، أو تنتج قراءته الحرة، لا سيما متى سمح لنفسه بنسيان سياق النص ومناخه وسياق نصوص الشاعر التي ترسم ملامح فكره؟ وباسم التداخل النصي، لا سيما متى عوملت الكلمة الواحدة كنص أو كدليل على حضور نص غائب، تُفتَحُ أبوابٌ للاسقاطات على النص المدروس لا حصر لها. ولست ادّعي وجود قراءة هي القراءة بل إنني بينت في تحليلي لقصيدة هذا هو اسمي أن بناءها ذاته يستدعي تعدد القراءات. غير أن القراءات لا بد لها أن تستجيب لعناصر العبارة. مع التداخل النصي الذي تتحول فيه المفردات إلى

(١) المصدر نفسه ص ١٩١.

(٢) انظر مقاطع من قصيدة رامبو «فصل في الجحيم»، في نهاية هذا الكتاب.

أزرار تستدعي نصوصاً غائبة تصبح الدلالة منتجَة في مراجع نصية، ونكـون أمام مزلق إسقاط النص الغـائب الملتمس، (وهي هنا نصـوص متعارضـة متباعـدة: ابن عربي، الحديث النبـوي، الشيطان، رامبـو) على النص المـدروس. ويصبح المستوى العلائقي نفسـه (القلب النفي التعارض وصراع النصـوص[1]) محكومـاً بضرورة التأليف بين النصوص الغائبة[2].

سأكتفي في هذا الباب، بمثال واحد هو بيت القصيـد في هذا البحث عن النصوص الغائبة، وهجرة النصوص. يقول الدكتور بنيس: إن قصيدة «هذا هو اسمي» (. . .) عـرفت هجرة نص رامبـو «فصل في الجحيم» إليهـا. هـذا هـو النص النواة، ثم هنالك سلالة النصوص القـديمة والحـديثة. عنـاصر هجرة نص رامبو إلى نص أدونيس يمكن حصر أهمها كما يلي:

١ ـ فضاء هدم الحضارة الأوروبية الحديثة ومكونها الديني ـ المسيحية.

٢ ـ الخروج على تصور البيت الشعري السائد.

٣ ـ التكثيف العالي لإيقاع الذات في كتابتها.

٤ ـ تقسيم النص إلى مقاطع لكل منها عنوانه الخاص.

٥ ـ دمج مقاطع غنائية قصيرة ضمن البناء النصي العام.

٦ ـ انشباك الرؤيا والحلم بالإيقاع الشخصي.

حصر هذه العناصر المهيمنـة على هجـرة نص رامبو إلى نص أدونيس قـد يكون مآله البطلان».

ويـواصل الكـاتب: «(. . .) كتب رامبـو فصـل في الجحيم سنـة ١٨٧٣ (من أبـريل إلى غشت) مـودعـاً بهـا الحضـارة الصنـاعيـة الحـديثـة والعقـلانيـة

---

(١) المصدر نفسه ص ١٩١.

(٢) انظر تخريج المؤلف للعلاقة بين وصيـة ابن عربي بـالمحو ومحـو الحكمة التي يشـير إليها الحـديث النبوي وكيف أن هذه الـدعوة إلى المحـو تعارض محـو ما يجيء في الحـديث. يقول «عـلى أن هذا المحـو المضاد لاختيـار الصوفي، مجتلب من قلب الـدلالة الـدينية للنـار التي منها خلق الشيـطان» المصدر السابق ص ١٩٢.

الأوروبيـة. ونشر أدونيس هـذا هـو اسمي في مـاي ١٩٦٩ بعـد أن انتهى من كتـابتهـا في أوائـل ينـايـر من السنـة ذاتهـا. أي أنها كتبت بعد هزيمـة ١٩٦٧ ، وبها كـانت صرخته في وجـه تخلف العالم العـربي وسلطة الاستبـداد فيه، من هنـا نـدرك أن هجـرة نص رامبـو إلى نص أدونيس تحققت فيهـا الوظيفة التملكية»[1]. وفي سياق هذا الموضـوع نفسـه يبني حكمـه بحصـول الهجرة في الهجـرة، أي هجـرة النص الصـوفي إلى شعـر أدونيس عـبر هجرة نص رامبو إليه، على قول لأدونيس جاء فيه «تعرفت عـلى شعر رامبـو فيما كنت مأخوذاً بـالتجربـة الصوفيـة، خصوصـاً ما اتصـل منها بـالجانب التعبـيري اللغـوي. وكنت كلما تعمقت في قراءتـه، أقـول في نفسي: كـأن رامبـو، رامبـو «فصل في الجحيم»، و«إشراقات» من السلالة نفسها، سـلالة الجنون الصوفي».

لا يكتفي الباحث بالاستناد في حكمه على نص واصف هو قـول أدونيس (الـذي يمكن أن نفهم منه اكتشـاف رامبو عـبر الصـوفيـة، أكثـر مما نفهـم منـه اكتشاف الصوفية عبر رامبو)، بل يضيف إلى هذا أدلة من نـوع آخر وطبيعـة لا تنتمي إلى النقـد ولا إلى أي من علوم النص. أهم هـذه الأدلـة هـو أننـا لا نجـد لـدى أدونيس «ذكراً للهجـرة في الهجرة، إضـافـة إلى أن أدونيس لا يعلق عـلى هجـرة نص فصـل في الجحيم في هذا هـو اسمي وغيره. عـدم التعليق لا يلغي رابـطة الدم بين النصين. ذكر كلمة الدم، يأتي في هذا هـو اسمي عدة مـرات»[2] ويلي ذلـك إثبات العبـارات. ثم يقول: «رابـطة الدم» وشمـة على جسـد النص[3]، وقبـل ذلك سبق لـه القـول: «أسبق من ذلـك مـلاحـظة أن أدونيس لم يـترجم رامبـو، بـل ركـز في تـرجمـة الشعـر الفـرنسي عـلى سـان جـون بـيرس منـذ ١٩٥٧ (. . .) وهنـاك أيضاً تـرجمتـه لشعـر إيف بـونّفـوا. وقـد تحققت هجـرة نصـوص سان جـون بيرس إلى نصـوص أدونيس من خـلال المقـاطـع المعنـونـة بـ «مزامير» في ديوان أغاني مهيار الدمشقي»[4].

---

(١) المرجع السابق، ص ٢٠٦.
(٢) و(٣) المرجع السابق ص ٢٠٧
(٤) المرجع نفسه ص ٢٠٦.

الدليل الذي يقدمه المؤلف على هجرة نص رامبو إلى نص أدونيس هـو في كونه لم يترجمه ولا يشـير إلى حصول «الهجرة في الهـجرة». أمـا الدليـل الوحيـد ا المثبت في هذا الكتاب على تأثر أغاني مهيـار الدمشقي بسـان جون بـيرس فهو في كونه قد ركز عـلى ترجمتـه. أي نوع من الأدلـة هي هذه؟ وأي نوع من التحقيق والفحص عن النية الجرمية؟! ولم يبيّن لنا الكاتب وجه التأثر بسان جون بيرس. وأعجب من هذا، الحكم بتأثره بإيف بونفوا بثلاث كلمات، في كتاب لا يترك، على المستوى النظري، شاردة تفوته في النظريـات وعلوم النص الغربيـة. ولم يذكـر لنا مثـلاً ما إذا كـان تأثـر أدونيس باديـاً في مـا تـرجمـه بنفسـه لسـان جـون بـيرس أو في ما ترجمه علي اللواتي مثـلاً. وهنا يحق لنـا أن نسأل: هـل التداخـل النصّي نتيجة لذاكرة الكلمات ومحمولاتها الثقافية التاريخية ويخضع لمـا تخضع لـه العملية الشعرية من حدس وعفوية وتلقائية، أم هو عملية انتقاء غائيٍّ متعمّد ومدروس ومحـاولات للتخفّي والإخفـاء؟ وإذا صحّت الحـالـة الثـانيـة لمـاذا لا يبـدع كـل المطلعين على الآداب العالمية العظيمة نصوصاً شعرية عظيمة مثلها؟!.

نـأتي الآن إلى عنـاصر هجـرة نص رامبـو إلى نص أدونيس كـما لخصهـا الدكتور بنيس.

١ ـ عن «فضاء هدم الحضارة الأوروبية»، التحليـل الذي قمت بـه في هذا الكتاب يبين أن الهدم موجه لمظاهر الموت في الحضارة العربيـة ومظاهـر القتل في الحضارة الغربية، بالإضافة إلى أن هذا الإطار الواسع لا يقدر أن يكون مهاجراً من نص إلى نص. وبشأن الموضوعات العامة أحيله على الناقد الفذ عبد القاهـر الجرجاني.

٢ ـ أمـا «الخروج عـلى تصـور البيت الشعـري السائـد» فليس خصيصـة يحتكرها رامبو ولا أدونيس. فهذا الخـروج يأتي في سيـاق تحريـر التعبير. مـارسه أدونيس وغيره. وأوصله السرياليـون قبله إلى مدى بعيـد، ومارسـه أدونيس منذ أوراق في الريح.

٣ ـ وأما «التكثيف العالي لإيقـاع الذات في كتـابتها» فـاذكـر أن البـاحث يـورده في مواضـع عديـدة من كتابـه، وفي المجلدات الثلاثة، باعتبـار أنه هـو ما

يعرف به الشعر بدل التعريف بالعروض[1].

٤ ـ و«تقسيم النص إلى مقاطع لكل منها عنوان» لو صح وجوده هو شبه لا يكوّن هجرة. وليس لقصيدة «هذا هو اسمي» عناوين فرعية بل هي لافتات وشعارات ومن ثم اختراقات للمتن. غير أن العناوين موجودة في قصائد قديمة ومنذ ١٩٥٩ مثل «البعث والرماد» و «تحولات الصقر» (مؤرخة ١٩٦٣ ـ ١٩٦٤).

٥ ـ أما بالنسبة لدمج مقاطع غنائية قصيرة ضمن البناء النصي العام: فأحيل الباحث على قصائد لأدونيس منذ، «مرثية الأيام الحاضرة»، و«مرثية القرن الأول» حتى، «أقاليم النهار والليل» وصولاً إلى ديوان «المسرح والمرايا» كما أحيله على قصيدة «المسيح بعد الصلب» للسياب.

٦ ـ انشباك الرؤيا والحلم بالإيقاع الشخصي. ولست أعرف كيف يكون هذا سمة حصرية لقصيدة. أَوَليس صفة لكل شعر رفيع؟

هذه الخصائص التي يستنبطها الباحث ليبني عليها التشابه بين نص أدونيس ونص رامبو هي سمات عامة يشترك في معظمها، ولا سيما في ٢ و٣ و٦، كبار الشعراء في العالم.

وجه الشبه المادي الملموس الذي يورده الباحث هو كلمة «الدم» التي يعتبرها «وشمة على جسد النص»، على الرغم مما يذكره من اختلاف بين ستراتيجية النصين، وعلى الرغم من إشارته إلى الظرف التاريخي الذي كتبت فيه قصيدة أدونيس، أي في أعقاب حرب سفكت فيها دماء العرب.

كيف تقدر كلمة مفردة أن تشكل وجه شبه أو تداخلاً بين نصين؟ وهل المفردة نص أساساً؟ أما عن دلالة هذه المفردة ذاتها، فالترجمة التي اعتمدها الباحث لـ Le mauvais sang وهي الابن العاق» فإنها تؤشر على السياق

(١) يقول الباحث بهذا الصدد: «ولن يكون الشعر بعد هذا هو مجال العروض ولا الاستعارة. تعريفان نلغيهما بتعريف تكثيف إيقاع الذات في كتابتها» الشعر المعاصر، ص ٦٨.

الذي جاءت فيه كلمة دم في نص رامبو. هذا علماً بأن الترجمة العربية المنشورة[1] تختار الترجمة إلى «دم عفن» كما يظهر في المقاطع المثبتة من هذه الترجمة في نهاية الكتاب.

وما دام الباحث يختار مفردة ليقيم جسر التداخل، مفردة معجمية يجعل منها وشمة على جسد النص، أي حاملة دلالات وطابعة دلالات على جسد النص، من غير أن يبين الدلالات ولا وجه القرابة، فإنني أقترح أن نحكّم السياق، أن نحتكم مثلاً إلى ساحة الدلالة التي تتحرك فيها المفردتان:

في **فصل في الجحيم**، قدّم لنا الدكتور بنيس الضوء الأول حين ترجم «دم رديء» (وهو الترجمة الحرفية التي لا تأخذ السياق بالاعتبار ولا الدلالة المجازية) ترجمها إلى «الابن العاق» علماً بأن السياق يشي بدلالة الهجين أي نقيض الدم الصافي الأصيل. وفي السياق تتوارد سلسلة من كلمات تتصل بالجنس بمعنى السلالة والوراثة، كلمات مثيلات (ورثن، أسرة، الأسر، أبناء العائلات. جنس، كنت جنساً رديئاً، لم يثر جنسي إلا للنهب، الدم الوثني عائد، الجدود، في أي دم أسير، أنتمي إلى الجنس الذي كان.. أنا بهيمة، أنا زنجي..)

هذا التوارد يشير إلى أن كلمة الدم في «فصل في الجحيم» ترد بمعنى السلالة والصفات الموروثة.

«في هذا هو اسمي» ترد كلمة الدم في مناخ حرب وضحايا. فهي بمعنى الدم المسفوك. يدل على ذلك توارد كلمات تشير إلى الموت وأشكاله، وإلى العنف والثورة وأدوات القتل:

شفرة الليل ـ جرح ـ جرح ـ دمي غصن أسلم أوراقه ـ الثورة ـ لغم ـ شارع صف لبنان عليه أمعاءه ـ استقر كالرمح ـ علي رموه في الجب ـ قتلاها ـ سمعنا دماً رأينا أنيناً ـ جرح. اقتسمنا دم الملوك وجعنا ـ الأرض خوذة ـ حراب الوقيعة ـ نقياً كالعنف. وطني نهر من دم ـ سيف التاريخ يكسر في وجه بلادي ـ جيش من وجوه مسحوقة ـ جيش أسلم واستسلم ـ صوت الضحايا ـ دم الأحياء ـ لغة النصل ـ فأسي مسنونة ـ غضب ـ الثورة ـ مقصلة.

---

(١) انظر، رامبو، «فصل في جهنم» ترجمة بن حميدة، الدار التونسية للنشر، تونس. وقد أثبتنا بعض المقاطع في نهاية الكتاب.

أما «دمي الآية» فإذا قارناها بما يجيء في الخاتمة

«عائش في الحنين في النار في الثورة في سحر سمّها الخلاق
وطني هذه الشرارة، هذا البرق في ظلمة الزمان الباقي. . .»

أمكننا أن نستبين فيها دلالة الفداء وأن نلمس بذلك ملامح من مسار قصائد أدونيس والقصائد العربية ـ لا سيما قصائد السيّاب ـ وحركة الموت / الحياة التي سادت المناخ الشعري بين الخمسينات والسبعينات.

إلى ما تقدم أضيف: ما دام بالإمكان الاستعانة بأدلة من خارج النص فإنه تمكن الإشارة إلى نص غير شعري لأدونيس سبق كتابة القصيدة وارتبط بالمناسبة التاريخية نفسها. هذا النص هو بيان من أجل ٥ حزيران»[١].

صيغة هذا البيان مبنية أساساً على الأسئلة. ويمكن أن نقارن هذه الصيغة بما يطبع قصيدة **هذا هو اسمي** من تساؤلات[٢]. كيف يمكن القفز فوق هذا وما يشهد به من انفعال الشاعر وغضبه للدم العربي المسفوك بحثاً عن رابطة دم نتيجة ورود كلمة مشتركة؟

ثم هل من كلمة أكثر تردداً في شعر الحماسة العربية من كلمة دم؟ هذا فضلاً عن دم تموز الذي صبغ الشعر الحديث بضع سنوات، لكي لا نذكر «دم الثوّار» من الجزائر حتى بدايات المقاومة عام ١٩٦٨. وبالطبع ينبغي ألا ننسى الذاكرة التاريخية في مداها الطويل.

والخلاصة أن الدكتور بنيس يستمدّ من مصطلح التداخل النصيّ حريات للحكم بالتشابه والتداخل تسمح بالارتكاز على مفردة، بل على تأويل شخصي لمفردة، لا لإنتاج قراءة احتمالية أو شخصيّة، بل لصياغة حكم يتجاوز الشعراء المدروسين وجيلهم إلى الحركة بكاملها.

---

(١) أدونيس، فاتحة لنهايات القرن ص ١١.

(٢) انظر ص ـ ١٣ ـ من هذه الدراسة، فقرة «الإجابة بصيغة السؤال».

والمرتكزات المعرفية للباحث، والمقدمتان الأساسيتـان اللّتان أسّس عليهـما وحاول البرهنة عنهما (المعجز الغربي وتصنيف عزرا باوند) تظهر أن الكاتب ليس خارج العلاقة الإشكالية بالغرب والموقف الإشكالي من الحداثة. ويتجلى ذلـك بشكـل خـاص في المجلد الثـالث؛ حيث لا نكـاد نتبـينّ مسـافـة المؤرخ، تلك المسافة التي تبدو واضحة في المجلدين المعنيين بالتقليدية والرومانسية.

الفصل الثاني

القصيدة الشبكية

مدخل

تطرح هذه الدراسة محاولة للمساهمة في قراءة أحد النصوص الأدونيسية من منظور تأويلي. وهي تصدر عن شغف الالتحام باللّغة، وولوج الجسد الحيّ للنص، لتحسّس نبضه في الظاهر والباطن، والإرهاف لموحياته في الصوت والصمت، والارتحال إلى مكامن السر في كهوفه الداخلية، ومنابع الفيض في انبثاقاته الإبداعية، في محاولة لاستشفاف المعين البكر للشعور الإنساني الذي يجسّده الشعر في أبهى تصوير للخلق الإبداعي. وإذ تحتفظ الدراسة بحقّها في التأويل واستيلاد النص، بقراءة الوجوه المتعدّدة التي يحتويها، فإنها في الوقت ذاته تبقى مدرجة ضمن السياق العام والشمولي للمفهومات النقدية الحديثة، ومستفيدة من منطلقاتها وكشوفاتها. ولذلك أنهج في هذه الدراسة نهجاً يبني التحليل في مرحلتين وعلى مستويين: مرحلة أولية وصفية ظاهراتية أتقصى خلالها تشكلات الإشارات اللغوية والظواهر الأسلوبية، ومرحلة ثانية دلائلية تستند في التأويل إلى التشكلات والظواهر.

على أن تحويل النصّ إلى وسيلة، والعثور على هدفٍ نقديّ إلى غاية، هو ما تسعى الدراسة جاهدة لتفاديه وإقصائه، وذلك خشية الانصراف عن استكشاف الإبداع المتحقق في النص، إلى الوقوع في شرك المساجلة والمراجحة بين المناهج النقديّة وآراء منظّريها. وبتعبير آخر، المحاولة هنا، لا تتعدّى كونها

مساهمة تأويليّة تتوخّى العثور على المنجز الإبداعي بتأويـل آخر ومعـرفةٍ جديدةٍ؛ فـالشاعـر هو صـاحب المعرفـة الأولى بـالقصيـدة. يحتـويهـا في دواخله، ويحسّ نبضها، ودفئها، وحـركتها، وهجـودها، ثم يحـترق بفرح ولادتهـا. بعـد ذلـك يتحوّل كل لقاء جديـد بين النصّ والآخـر إلى معرفـة جديـدة تستولـد التجربـة الإنسانية والإبداعية الكامنة فيه برؤية جديدة.

هذا الاستيلاد الإبداعي المتجـدد سيكون باعثاً محرضاً لكل قارىء جديد للنصّ على اكتشاف دلالة الأشياء والكون واكتشاف ذاته عبر النصّ وخلاله.

انطلاقاً مما سبق، وبالإحالة إلى تفسير «رولان بارت»: «فـإنّ النص هنا، هو المتلقّي، يتلقّى المعرفة الأولى من الشاعر، ثم يتهيّأ لتلقّي التأويل الجديد مع كل قراءة جديدة. وإذا كان كلود ليفي شتراوس يقول في كتابـه «الأنتربـولوجيـا البنيوية» بأن الأسطورة هي مجموع رواياتها أو صياغاتها[1] فإنني قياسـاً على ذلـك أقـول إن النص الإبـداعي هـو مجمـوع قـراءاتـه. وهـذا يعني بأن القـراءة التي طرحتها الدراسة للنصّ في الفقرات التحليليّة لا تتعـدّى كونها جهـداً تأويليـاً لا يسعى إلى تقـرير النتـائج، ولا يـرضى بإضفـاء الحتميّـة عليهـا. إنما يسعى إلى تقديمها كأحد الـوجوه العـديدة التي يحتمـل النصّ القراءة بهـا. فالبنيـة اللغويـة والتعبيـريّة للقصيـدة الحديثـة (وإلى حدّ مـا كـل قصيـدة) تتسم بـالاحتـماليـة، والتعدّد. وإذا كان النص الإبداعي بهذه الاحتمالية فلا يقدر النص الـواصف أو اللغة النقدية المحيطة أن تدّعي لنفسها حصرية المقترب أو نهائية النتائج.

القصيدة الشبكية

أبدأ بالكشف عن ترددي الطويـل لدى اختيـار قصيدة من شعـر أدونيس أبني عليهـا بحثي الذي أشرت إليـه في الفصل السـابق؛ ومما شعب هـذا التردد وصعّده، نزوعي الملحّ إلى قبول التحدّي الذي تنصب لي رايته قصيدة «هذا هو

(١) انـظر كلود ليفي شتراوس «الأنـتروبولـوجيا البنيـوية» تـرجمة مصـطفى صالـح، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٧٨ ص ص ٢٥٧ ـ ٢٥٩.

اسمي» كلما قرأتها وقرأت عنها. أضف أنه قد سبق لثلاثة[1] من أبرز روّاد النقد الحديث أن حللوها:

خالدة سعيد[2] وكمال أبو ديب[3]، ومحمد بنيس[4]. كما أن كثيراً من الأقلام النقدية والأدبية تناولتها في مقالات عديدة تفاوتت بين تجريحٍ وتقدير. غير أن لهذه القصيدة أهمية بالغة من حيث تأسيسها لمرحلة شعرية جديدة. فإذا كانت «أغاني مهيار الدمشقي» ترسم خطاً محورياً في شعر أدونيس، فإن «هذا هو اسمي» تشكل منعطفاً للقصيدة العربية المعاصرة برمّتها، إذ إنها قد مدّتها بطاقة تحويلية كبرى، موطدة لها دعائم النقلة من مرحلة الكتابة/ القول إلى مرحلة الكتابة/ الفعل.

لقد ظهرت القصيدة المعاصرة بشكل جديد، واهتمامات جديدة، وصوت مسكون بالرفض والتجاوز، والثورة على الجاهز، السابق، الثابت. إلّا أن صوتها - رغم حدته - اتّسم بنبرةٍ موحدة تتكرر في الشعر العربي، الأمر الذي يجعل هذا الرفض وهذا التجاوز كما يبدوان فيه، عائمين فوق سطوح العمل الكتابي دون أعماقه ودواخله.

إثر هزيمة ١٩٦٧ وفي زمن القمع السلطوي، وتدهور الوضع الإنساني للمواطن العربي، وتشظي الواقع المعيش، يأتي أدونيس في قصيدة «هذا هو اسمي» ليهدر دم النص التقليدي، فيفجره، ويبعثر وحداته مستبيحاً بدايات الجمل ونهاياتها، مزعزعاً قواعد بنائه من الداخل كي يتمكن من هدم الأسوار حول المتخيّل التاريخي، ومن إسقاط أقنعة التاريخ ومحظوراته، وتفتيته لإعادة

---

(١) ذكرت لي دراسات أخرى عديدة في رسائل جامعية لم أوفّق في الاطلاع عليها جميعها.

(٢) خالدة سعيد، حركية الإبداع - الطبعة الأولى ١٩٧٩. دار العودة - بيروت.

(٣) كمال أبو ديب، تحليل في مقاله النقدي: الحداثة، السلطة، النص، نشر في مجلة «فصول» المجلد ٤. العدد ٣، القاهرة ١٩٨٤، ص ٣٤.

(٤) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها. ج ٣ - م. سابق.

بنائه عبر هدم القصيدة وتفجيرها وإعادة تشكيلها.

فاللغة الراهنة للشعر الحديث أصبحت صدى الانتماء للواقع الاجتماعي المتفتت، لا الخروج عليه. «فالكتابة: كمؤشر ثقافي في ظل غياب الديمقراطية القسري، هي في النهاية لغة اللغة الجديدة. سلاح في وجه الإرهاب. أي أن الشعر لا يستطيع متابعة انفجاره الذي بدأ في الماضي القريب إلا عبر تجاوز أطره السابقة»[1]. فلا بد من الخروج من الثورة/ النظرية إلى الثورة/ الفعل، ولا بدّ من التفجير للخروج من زمن عدم إمكانية الخروج.

الثورة هي النقض، وهي كذلك في التجاوز، والتجاوز هو التحول والإبداع. والإبداع الذي يدعو إليه أدونيس في ـ الكتابة الجديدة ـ لا يكون في النص الموازي للواقع أو المحاذي له، بل يكون باستقطاب الواقع بكل عناصره المتفاوتة إلى زمن الكتابة لإثارة جدليّة دائمة بين علاقات التحول والتكوين.

ومثل هذا الإبداع يتطلب التفجير «فلغة المصالحة وإيقاع الذاكرة لم تعد تستطيع أن تجيب على مرحلة تبدو فيها الصراعات في أعنف لحظاتها»[2]. والصراعات النابعة من أشد حالات اليأس وأعنف حالات الرفض، لا يتحقق تجاوزها من السلبي إلى الإيجابي المُنجز، إلّا لذوي الجرأة القصوى الذين يغامرون بقبول التحدي والخروج على الجاهز، والمتوارث. وأدونيس مفكّر له إسهاماته التحويلية الرائدة في مسار الثقافة العربية المعاصرة، بدءاً من دوره التأسيسي في مجلتي «شعر» و«مواقف» الأدبيتين، مروراً بمؤلفاته النقدية، وانتهاءً بشعره الراحل أبداً في مدار التحول والتجاوز والابتكار، والمقيم في زوبعة السؤال.

فما جديد الشاعر في «هذا هو اسمي»؟

أ ـ الرؤية الكاشفة من القراءة الأولى أمرٌ يستعصي على أي قارىء أو دارسٍ لـ «هذا هو اسمي». فلا بدّ من قراءات عميقة وعديدة كي نستخلص

---

(١) الياس خوري، دراسات في نقد الشعر، مؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الثالثة. بيروت ١٩٨٠، ص ٣٣.

(٢) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

من المنظور العام للقصيدة الرؤية الشمولية التي نستنتجها عادة من القراءة الأولى للنصّ.

فللقصيدة بناء لغوي معقّد يطل لأول مرة على التجربة الشعرية لأدونيس والقصيدة العربية المعاصرة في آن. بناء شبكي قابل للتنامي والانتشار في كل الاتجاهات، يسمح للمحاور والأصوات بالتسلل إلى «الداخل» عبر فجوات النسيج الشكبي الكثيرة، لتتقابل وتتقاطع وتتماهى مع المحور الرئيسي ـ الذات الكاتبة ـ ثم تتسلل عبر النسيج الشبكي إلى «الخارج» لتعيد هذا التسلل التعاقبي بين دخول وخروج، صعود وهبوط، مالكة حريتها الكاملة في تحديد الزمن ومسار الاتجاه لهذه الحركة التوالدية.

ليس للقصيدة مدخل ولا منتهى. تهطل البداية كسيلٍ من المطر المفاجىء، لا يُسْتجمع، ويرافقُ هذا الهطول على مدى القصيدة هبوب عاصف لرياح لا تتوقف عن تناوب الحركة بين صعود وهبوط، وعصفٍ وركود. وتنتهي القصيدة من حيث تبدأ بفتح نهايتها للاتصال بحركة الزمان الآتي:

ـ وطني هذه الشرارة/ هذا البرق في ظلمة الزمان الباقي. وكأن القصيدة ذُيلّت بإعلان يقول «البقية في العمل المقبل» لكنه مكتوب بالحبر السري.

إلاّ أن الحركة ـ الدائرية ـ الاستئنافية، برجوع القول إلى ما كان الشاعر قد بدأه في زمن كتابة سابقة، وانتهاء هذا القول من حيث تبدأ القصيدة التي تُكتب في الزمن الحاضر، أو التي لم تُكتب بعد، كلّ ذلك يُعَدُّ من السمات التي لا تكاد تخلو منها معظم قصائد أدونيس. فليس الجديد الذي يقدمه أدونيس هنا هو حركة القصيدة بل حركة الجملة الشعرية فيها.

من أهم طموحات الشعر الحديث إطلاق الكلمة ـ الدال ـ من أسرها ، وتحريرها من أصلها الوضعي وثباتها السابق، والوصول بها إلى درجة اللاّمعنى (الصفر) حيث تتحول إلى إشارة حرّة مشحونة بالمدلولات الغائبة، والدلالات اللانهائية. وما يفعله أدونيس هنا هو تحرير الجملة من أصلها الوضعي وثباتها السابق، وهذا هو جديدُه. فبعد تعامله الطويل مع

النصّ المتحرر من الحدود والبداية والنهاية، يقدم تكويناً جديداً للجملة الشعرية المتحررة من حدودها، ومن نقاط البدء والانتهاء، فتصبح بداية الجملة ونهايتها نقاطاً هلامية لا تراها العين. يصبح النص، بتعبير آخر جسداً هلامياً قابلاً للتشكل في وجوه عدّة، دون صيغة نهائية . وهنا تفرض الكتابة على القارىء جهوداً لا بد من بذلها لإعادة تشكيل الوَحدات المبعثرة، وتأليف الصيغة النهائية لها تمهيداً لقراءتها. وبذلك يتحمل القارىء دوراً جديداً يتعدى دوره السابق في المشاركة في إحياء النص، واستيلاده، والعثور على ومضاته الإبداعية التي لم تكتشف بعد، إلى المشاركة في فعل إنشائه وتأليفه. وتقول خالدة سعيد في ذلك، «تجد نفسك بعد هذا أمام مسألة جديدة هي القراءة، إذ كيف تقرأ هذه العبارة مثلاً: «هذيتُ كي أحْسنَ الموت اصطفيتُ النهدين بين تقاليدي ـ هل تقرأ ـ هذيتُ، كي أحسِنَ الموت اصطفيت. . . ـ أم ـ هذيتُ كي أحسن الموت، اصطفيت النهدين بين تقاليدي ـ [. . .] ومثل هذه عبارة ـ أرض تدور حوليَ أعضاؤك نيل يجري ـ هل تقرأ ـ أرض تدور حولي. أعضاؤك نيل يجري ـ أم «أرض تدور. حولي أعضاؤك نيل يجري ـ أم تقرأ حلزونياً ـ أرض تدور حولي، حولي أعضاؤك، أعضاؤك نيل يجري؟»[1]. وهذا ما يعنيه القول بأن الرؤية الأولى من القراءة الأولى لن تتحقق في نصّ كهذا. إذ على القارىء أن يبدأ أول ما يبدأ، بجمع النص المبعثر، وإعادة الألفة إلى وحداته المتناثرة، وإعادة اللون إلى حروفه الغائبة (العطف مثلاً) وفواصله الممحوة، ونقاط التوقف، وإشارات التعجب، وما شابهها من العناصر المكتوبة في النصّ ولكن بحبر سريّ. بعد تحقق هذا الفعل يصبح النص مهيأ للقراءة الأولى وما يليها.

وبذلك يؤسس أدونيس صيغة جديدة للدلالة بتحويله الجملة إلى حقل من الدلالات المشحونة بالاحتمالات المضاعفة. «داخل شكل الجملة هذه، تقيم اللغة علاقاتها الجديدة. تتحرر الكلمة من الكثير من مسبقاتها وتصبح جزءاً من السياق، لا يمكن فهمها بذاتها. الكلمة هي بمعنى آخر، تشكيل لمعانٍ محتملة،

(١) خالدة سعيد: حركية الإبداع ـ ص ٨٧ و ٨٨ م. سابق.

والسياق وحده هو الذي يؤكد على العناصر التي يجب تغليبها في هذا الاحتمال»[1]. وهذا يحوّل الجملة من صيغتها كوحدة قائمة ونهائية إلى صيغة تحتمل توالد جمل عديدة كوحدات لامنتهية وقابلة للتشكل في وجوه عدّة. وبذا تخرج الكتابة من مدار الثبات إلى مدار التحوّل، وينقلب دور القارىء من سامع لصدى الجملة إلى قائلٍ بصوتها.

وفي هذا العمل خلق وإبداع، وثورة في عملية البناء اللغوي داخل النص. ولكن، لماذا قام أدونيس بهذه الحركة المفاجئة؟ لماذا فجّر اللغة بمكوناتها، والجملة بعناصرها، والنص بوحداته، حتى استعصى فهم القصيدة على غير المتخصص؟ ولماذا تعرضت القصيدة والشاعر في آن إلى هجوم سلبي لم تنطفىء حدته حتى الآن؟ هل بلغ جوع أدونيس إلى التجديد وتجاوز الثوابت حداً دفعه إلى أن يوغِلَ في التدمير حباً في التغريب وفي التغريب حباً في التجديد؟

رسالة القصيدة

يبدو أن زمن كتابة النصّ ـ في أعقاب ١٩٦٧ م ـ مؤشّر مهم ينبغي ألّا تغفله الإجابات عن الأسئلة السابقة. فهذا العمل الانكساري الحادّ في زمن كتابة كهذا، لن يكون في واقعه وسيلة للتجديد بغاية التجديد، بل لا بدّ من أن يكون رمزاً لرسالة غائبة تقبع في ظل النص وليله. فما هي وسيلة الشاعر لإيصال هذه الرسالة؟ وما هي الرسالة التي أزاحها النصّ المبعثر عن مركزها في صوت القصيدة ومساحتها المرئية؟

١ ـ الوسيلة:

أ ـ تخصيب النصّ بتفجيره كي ينتج عدة نصوص.

ب ـ تخصيب الجملة بالمحو كي تنتج عدة جمل.

ج ـ التوجه إلى قارىء مغامر يقوم بقراءة متقصيّة يجمع فيها النصّ المبعثر ويعيد تأليفه بالصيغ المحتملة.

د ـ إقامة وحدات البناء الداخلي للنصّ على علاقة الصراع.

---

(١) الياس خوري: دراسات في نقد الشعر ـ م سابق ـ ص ٦٤.

٢ ـ الرسالة/ الغاية:

٢ ـ ١: على الصعيد اللغوي:

أ ـ إطلاق حرية النصّ من سلطة المنشىء/ الشاعر.

ب ـ إطلاق حرية القارىء من سلطة النصّ والشاعر في آن، لإعادة تشكيل بناء القصيدة.

ج ـ إثارة الصراع بين القارىء والمنشىء من جهة وبين القارىء والنصّ من جهة أخرى.

د ـ إطلاق حرية القارىء في هذا الصراع لإعادة إبداع نصه.

هـ ـ تحويل القصيدة إلى فعل حيوي.

٢ ـ ٢: على الصعيد الشمولي/ الوجودي:

أ ـ الإقامة داخل الصراعات الكبرى عوضاً عن التسليم بوجودها.

ب ـ التمثيل باختراق الشكل/ الجسد للقصيدة كمركز يقابل اختراق الشكل/ الجسد للحضارة القائمة وطقوسها.

ج ـ خلق للقارىء المبدع يؤسس لخلق الكائن الإيجابي الفاعل.

د ـ تحويل الرفض من القول إلى الفعل، ومن النظرية إلى التنفيذ.

وبذلك يطرح الشاعر للجماعة تجربة عينيّة من خلال الدعوة إلى الإقامة في القصيدة المدمّرة، المبعثرة، لإعادة الألفة إلى أرجائها والصلابة إلى بنيانها. ويكون القارىء المغامر الذي يقبل بإنجاز هذه المهمة معادلاً مُحتَملاً للكائن المغامر الذي يقيم في الواقع المتشظي، والوطن المتداعي، كثائر يتحدى الصراعات والأطر القومية بزعزعتها، لا بالتماهي بها.

القصيدة صرخة تترجم خروج الشاعر عن مدار الواقع الذي لا يكفّ عن اغتيال العقل واستباحة الإنساني. إلاّ أن الشاعر يبحث عن طريق الخروج عبر التوسط في مسيرة الجماعة، واكتشاف الذات من خلال الذات الجماعية للأمة/ الوطن. وبتعبير آخر يخرج الشاعر من دائرة الوعي الذاتي إلى مدار الوعي الجماعي ليطلق فيه صرخته طارحاً بها: قضية وحلاً.

أما القضية فهي أزمة الأمة العربية المعاصرة التي آلت إلى هزيمة ١٩٦٧.

ـ «هذا زمن الموت، ولكن
كلّ موتٍ فيه موتٌ عربيّ [. . .]

إنه آخر ما غنى به
طائر في غابةٍ مشتعلة ـ».

وللأزمة العربية وجوه وأبعاد وأصوات تستدعيها القصيدة عبر محاورها الرئيسة: الشاعر، وعلي، والثائر، ومهيار الذي اقتصر حضوره على صوته مسموعاً من خلف الستارة. ومحاورها الأخرى التي تعبر المسرح لتومىء عن بعد بالدلالة المتوارية خلف أسمائها: نيرون، امرؤ القيس، المعرّي، الجنيد، الحلاج، النفّري. . . الخ وأيضاً المرأة التي بَصُر بها الشاعر في مقصورةٍ تستجير الكتب المستنزلة،واكتفى بتصوير محنتها دون حضور صوتها أو ضميرها المتكلم في القصيدة.

وأما الحل فيأتي في نفي الحلّ من مناخ القصيدة وتغييبه من مساحاتها واستبداله بكمٍّ هائل من الأسئلة التي أتت في غالبيتها بصيغة الاستفهام الإنكاري، حيث يتشابك النفي بالإقرار، والسلب بالإيجاب، كنسقٍ قلقٍ للبحث والعثور على جواب. فعندما يسأل أدونيس:

ـ هل موتك السيد النائم يغوي؟
هل يعرف الضوء في أرض عليٍّ طريقه؟
هل يلاقينا؟

يترك السؤال مفتوحاً، بلا إجابة.

وعندما يسأل التراث:

ـ ماذا أرى؟
أرى ورقاً قيل استراحت فيه الحضارات
(هل تعرف ناراً تبكي؟)

يترك السؤال مفتوحاً بلا إجابة.

وهذا فعل مؤشر لخلق الصراعات وتحريض الفكر على إعادة إنتاج الجدل وتثوير القلق. فالجواب المحدّد والصامت يصبح سالباً وهامشياً والمطلوب تحويل الإجابة إلى فعل لا إلى صوت، إلى خروج من الثبات إلى التحوّا، ومن الركود إلى الجنون.

يتحول المحور الرئيس ـ الذات الكاتبة ـ في القصيدة إلى أتون مشتعل أو رواقٍ من نارٍ تتناوب المحاور الأخرى على عبورها، والتوحد بها، والتحدث بصوتها، ليحترق الجميع في نار واحدة تصهر المحاور وتحولها إلى كتلةٍ واحدةٍ، وصوت واحد يطلق صرخة تعبر عن موقف ثائر موحّد، وتقتحم الممنوعات (السلطوية والاجتماعية والفنية) وتخترق الحضارة الموروثة في مستوييها الذاتي والجماعي.

يدخل الشاعر إلى القصيدة بدخول جارف، كالطوفان:

ـ «ماحياً كلّ حكمة هذه ناري
لم تبقَ آيةٌ ـ دمي الآية.
هذا بدئي»

وهذه الصرخة المندفعة هي ردّ الفعل الفوري إثر تلقي فعل الإساءة والعدوان. وهو ردّ فعل غريزي يطلقه اللاشعور بانفعال آنيٍّ يدفع به عن (أناه) أيّ مساسٍ بالإهانة والتعدّي. وبعد تفريغ شحنة الصرخة، سيبدأ صوت الشاعر وحدّته بالتذبذب ـ كحركة المياه الراقصة ـ بين هبوط فارتفاع، وخفوتٍ وصعود، وتمايل متناغم فسكون للتلاشي.

يبدأ الهبوط الأول ـ بعد الصرخة ـ إلى أرض تدور حول الشاعر كدوامة تصيبه بالدوار وفقدان التوازن. ثم يتدفق إلى المقطع الأول سيل من الأفعال المتلاحقة بصيغ مختلفة (الماضي ـ المضارع ـ الأمر). وتأتي الضمائر المتصلة بهذه الأفعال (الظاهر منها والمضمر) لتشير إلى حركة تقاطع المحاور، توحدها وتباعدها، زمانها ومكانها، في حيوية متميزة:

[دخلت إلى حوضك/ أرض تدور حولي/ أعضاؤك نيل يجري/ طفوْنا/ ترسبنا/ تقاطعت في دمي/ قَطَعتْ صدركِ أمواجي.. انهصرتِ/ لنبدأ/ نسي الحبُّ شفرة الليل/ هل أصرخُ أنَّ الطوفان يأتي/ لنبدأ/ صرخة تعرج المدينة/ والناس مرايا تمشي/ إذا عبر الملح التقينا/ جسدي لا يقطف إلا موتاً/ غصن أسلم أوراقه/ استقرّ/ هل موتك... يغوي/ لم أجدك/].

هذا الحضور الكثيف للأفعال المزدحمة في مقطع شعري صغير، يشير، على المستوى الدلالي، إلى كمّ هائل من الدلالات التي تومىء بصمتٍ إلى المحاور في تقاطعها وتحركها وتوحدها وتباعدها. وإلى مكان الحدث، وزمانيه الحاضر والآتي. وإلى تذبذب صوت الشاعر ومحاوره خلال تذبذب حالته النفسية.

فالمكان: هو المدينة/ الوطن: «صرخة تعرج المدينة».

الزمان: هو الحاضر الذي تدور فيه الأرض حول الشاعر، والناس مرايا تمشي، وتلتقي في جرح الملح والمرارة، ويصرخ فيه الشاعر: هل الطوفان يأتي؟

الزمن الآتي: زمن الثورة والتغيير: لنبدأ، لنبدأ، التقينا.

الموت الجماعي: طفونا، انهصرتِ ـ لم أجدكِ.

صوت الشاعر: دخلت ـ تدور حولي ـ تقاطعتِ في دمي ـ قطعت صدرك أمواجي ـ هل أصرخ ـ جرحي يُقطف موتاً ـ دمي غصن أسلم أوراقه ـ لم أجدكِ.

الصوت الجماعي: طفونا ـ ترسبنا ـ لنبدأ ـ لنبدأ ـ التقينا.

الصوت الثوري: ماحياً كل حكمةٍ هذه ناري.

لم تبقَ آية ـ دمي الآية
هذا بدئي
لنبدأ
لنبدأ.

صوت الانحسار واليأس: أرض تدور حولي ـ انهصرت ـ هل أصرخ أن الطوفان يأتي ـ صرخة تعرج المدينة ـ الناسُ مرايا تمشي ـ إذا عبر الملح التقينا.

صوت الانهيار الكامل: طفونا ـ ترسبنا ـ دمي غصنٌ أسلم أوراقه ـ هل الصخر جواب؟ هل موتك... يغوي ـ لم أجدكِ

وظاهرة تحميل الأفعال والضمائر للدلالة، وتوظيفها لنقل حركة المحاور وتحولاتها في دواخل النص ومقاطعه، ظاهرة طاغية في النص الأدونيسي. وتبدو فاعلية هذا التوظيف جليّة في تصعيد حركة الدلالة وإخصابها في بناء النصّ.

يتشكل في المقطع الأول من القصيدة خط مائل، شديد الحدة في وضوحه ودقته في الفصل بين الكلمات، أنقله مطابقاً لتشكله في النص:

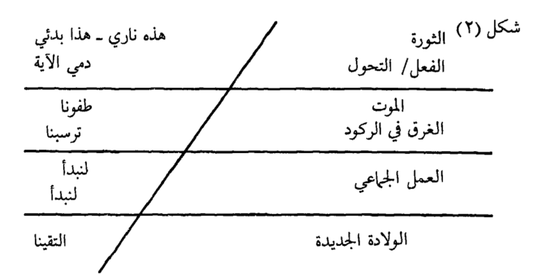
شكل (١)

هذه ناري
دمي الآية
هذا بدئي
ترسبّنا
لنبدأ
لنبدأ
التقينا

هذا الخط المتجلي في مستهل القصيدة بوضوح، يحدد النواة المركزية التي تدور حولها القصيدة بأكملها. إذ إن هذا الخط لن ينقطع على مدى القصيدة وإنما سيقوم بانعطافات وانحناءات وغياب مؤقت تستدعيه المحاور وتقاطعاتها ليعاود تشكله في مقاطع أخرى. وعندما يقرر الشاعر إنهاء القصيدة نجده يرسم هذا الخط المائل ليكتب في نقطة بدئه: «وطني هذه الشرارة، هذا البرق في ظلمة الزمان الباقي...» ثم يترك للقارىء بياضاً منقطاً ليقوم بإكمال الخط وملء فراغه الباقي في الزمان الباقي.

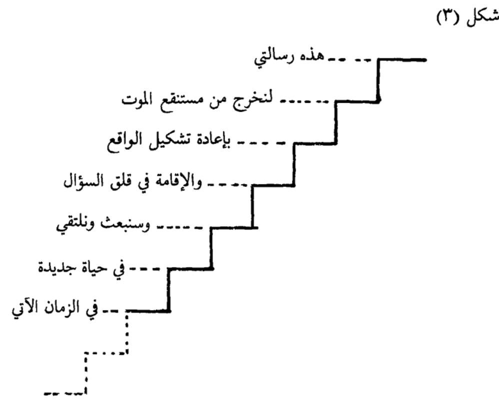
نعود ثانية لقراءة الدلالة الشعرية الممتدّة على طول المحور المائل يساراً. لنسجل الدلالة المقروءة منها، في الشق المقابل لها:

شكل (٢)



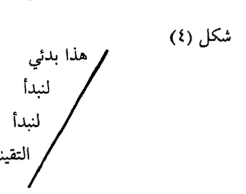
وبذلك تقترب الدلالات من الخط المائل بحركة انجذابية ثم تعطف مسارها بحركة تدرجيّة تشبه حركة الهبوط على السلالم درجة درجة:

شكل (٣)



خط آخر يتراءى للعين الفاحصة متراكباً فوق الخط السابق رقم «١» أو «٢». أنتزع هذا الخط لأقرأ به علاقة جديدة لمدلول آخر يبدو في غاية الأهمية لإفصاحه عن العلاقة الجماعية التي تربط الشاعر بالأمة:

شكل (٤)



ففي هذا البناء اللغوي تأتي الأفعال موارية دلالاتها خلف الضمائر ـ المتصلة والمضمرة ـ وخلف الصيغة الزمانية التي تشكلت بها. ففي الجملة الاسمية الأولى يأتي ضمير المفرد المتكلم مضافاً إلى الاسم «بدء» لينطق بالصوت المفرد للشاعر. يتلوها الفعل «لنبدأ» مجزوماً بلام الأمر ومتكرراً مرتين متواليتين، والفاعل لكلا الفعلين ضمير الجمع المحذوف «نحن» الذي يتكلم بالصوت الجماعي المتوحد للشاعر والجماعة في آن. ثم يتبع ذلك فعل «التقينا» بصيغة الماضي وفاعله ضمير الجمع المتصل «نا» الذي يشير إلى استمرارية الصوت الجماعي. إلا أن صيغة الماضي في فعل التقينا تدل على حصول فعل اللقاء وتمامه لأن الشاعر قد استحضر الزمن الآتي من غيبه، أي من المستقبل الذي سيتحقق فيه الفعل الثوري التحويلي؛ وإذ يفعل ذلك، يكتشف أن رؤياه قد تحققت فعلاً وثبتت صحتها برؤية الولادة الجديدة التي توحّد الثائر بموته، كي يمنحها للجماعة. هكذا يستحضر الشاعر فعل الالتقاء بالحياة الجديدة من زمنه المستقبلي إلى زمن الكتابة ـ الحاضر ـ بفعل «التقينا» الذي تشير صيغته ـ الماضي ـ إلى تمام حصول البعث.

وبذلك تطل الدلالة عبر الضمائر، والصيغة الزمانية للأفعال لتنقل بوضوح رسالة الشاعر عبر نقطتين:

الأولى: الحل الذي يقترحه الشاعر عبر البناء اللغوي الذي يتحوّل من صيغة المفرد «بدئي» إلى صيغة الجمع «لنبدأ».

الثانية: الرؤية الفكرية للشاعر التي تؤكد أن الخروج من الأزمة وإعادة تشكيل الواقع يقتضيان الرفض الضدي على مستوى الفعل والممارسة. وأن هذا الفعل وهذه الممارسة لن يتحققا إلّا بخروج الوعي من دائرة الذاتي إلى مدار الجماعي. فالدعوة في أصلها دعوتان: الوعي الجماعي من جهة والفعل الجماعي من جهة أخرى.

أعود الآن لقراءة الجمل الشعرية التي كُتبت في الطرف الأيمن للخط المائل بعد قراءتي السابقة لما جاء في طرفه الأيسر.

ولكي أكمل المقطع الشعري السابق الذي شطره الخط المائل إلى نصفين عليّ أن ألتقط أهم الجمل الشعرية (الإشارية) لإعادتها إلى مكانها الأصلي في النصّ (يمين الخط المائل). ولكن انطلاقاً من طبيعة البناء اللامتشكل للجمل وما أسميناه سابقاً: البناء اللغوي المولّد للجمل الاحتمالية، أبدأ في استعمال حقّي في إعادة تشكيل إحدى الجمل، وإعادة اللون إلى حرف الجر الذي أفترض أن الشاعر كتبه بحبر سري في النص. وذلك في الجملة التي كانت:

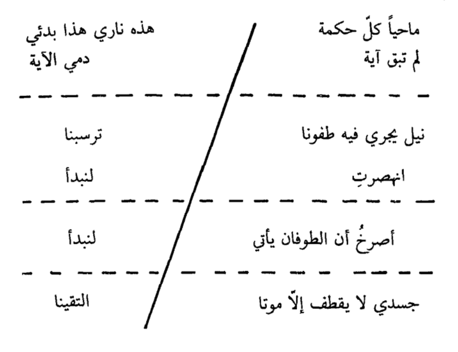
«أرضٌ تدور حَوْلي أعضاؤك
نيل يجري طفونا ترسّبنا...»

وأحوّلها إلى:

«أرض تدور حولي
أعضاؤكِ نيلٌ يجري فيه طفونا ترسبّنا»

وبذلك أكون قد لوّنت حرف الجر الغائب عن النص (فيه)، وقد ترك له الشاعر بياضاً يشير إلى استمرارية الجملة لا توقفِها. وأكون أيضاً مهيأة للبدء في تقديم الرسم السابق (١) لأملأ الفراغ في شقه الأيمن مستقطبة من النص الجمل الشعرية التي ستلي في يمين الخط:

شكل (٥)



لا يسع المدقق في هذا التقابل الدلالي على طرفي المحور المائل إلاّ أن يتساءل: هل رسم الشاعر هذا الخط قبل البدء بالكتابة؟ وهل جاء التعانق الدلالي بهذا النسق العجيب قصداً أم مصادفة؟

وإذا كان السؤال يستدعي البحث والاستكشاف فإن رحلة الاستقراء في نسيج القصيدة تشير إلى استمرارية هذا الخط، وإلى استمرارية تقابل الإشارات وعناق الدلالات على طرفيه، على مدى القصيدة بكاملها. وبذلك يمكننا أن نعيد تشكيل الرسم (٢) بصيغة تثبت في عكسها كما يلي:

شكل (٦)

ماحياً كل حكمة لم تبقَ آية	الثورة ↓ المحو ـ التحوّل
أعضاؤكِ نيل يجري فيه طفونا	الموت ↓ الغرق في الركود
هل أصرخ أن الطوفان يأتي؟	الطوفان ↓ يمحو ما قبله
جسدي وردة على الجرح لا يقطف إلّا موتاً	الموت ↓ لولادة الحياة الجديدة

كما أن باستطاعتنا أن نستعمل الرسم السلّمي نفسه المُبين لحركة المسار الدلالي الهابطة تدرّجياً والمبيّنة في الرسم رقم (٣) ليخدم حركة النص المرصود في يمين الخط المائل «٦» دون تعديل أو تبديل.

في نهاية المقطع الأول من القصيدة يبدأ الهبوط التنازلي، للحركة، والصوت، والإيقاع، وجزالة اللفظ، والمفردة، لتهبط قوة المدّ والدفع في القصيدة إلى حد التلاشي.

أنتقي من المقطع بعض الأفعال والمفردات لاسترجاع قوة المدّ والدفع فيه:

ماحياً/ حكمة/ ناري/ آية/ دمي/ بدئي/ طفونا/ ترسبنا/ تقاطعتِ ـ انهصرت. لنبدأ/ شفرة/ أصرخ/ الطوفان/ صرخة/ تعرج/ الملح/ الجرح/ موتاً.

بعد هذه الجزالة يأتي الهبوط المفاجىء في هوة الخفوت والانسحاق:

ـ هل أنت؟
هل موتكِ السيِّد النائم يغوي؟
ـ . . . أنتِ؟ لم أجدك

وتسجل القصيدة هنا البداية الأولى لهطول الأسئلة المتواصل (سأعود إلى ذلك لاحقاً) ولانحسار الشاعر وهبوطه مسحوقاً حتّى الأعماق، باحثاً عن طفولة لن يجدها، بعد أن أضاع قدرته على الانسحار بما يغويه في ماضٍ أو حاضر أو مستقبل.

«دمي غصن أسلم أوراقه استقرّ»

ثم يطرح جوابًا مثبتاً في سؤال: «هل الصخر جواب؟»

ثم يدخل الشاعر في غيبوبة الخلاص بنفيه للواقع الفيزيائي حوله:

ـ لم أجدكِ

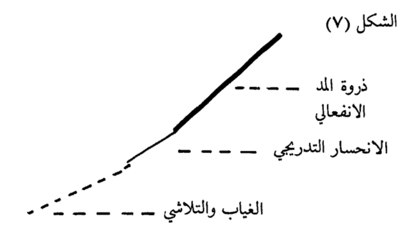
من رحلة الاستقراء في سواد القصيدة تتجلى أهمية ما أسميته «بالخط المائل» على مدى القصيدة بكاملها من حيث كونه العماد المحوري الذي يقوم عليه البناء الدلالي للقصيدة. فهو أشبه ما يكون بعماد الخيمة الذي يُشدّ إليه نسيجُها من الرأس إلى الأوتاد التي تُضرب في أمكنة وأزمنةٍ متباعدة.

ففي مطلع القصيدة رأينا أدونيس يضرب هذا العماد في المقطع الأول ويشحنه بقوّة جاذبة تستقطب الدلالات، كمثل استقطاب القضيب الممغنط لبرادة الحديد. ولا يفتأ الشاعر يستدعي إلى خيمته الأصوات، والأشخاص، والمدن، والجيوش، والسلاطين، والفقراء، والكتّاب، والشعراء، والنساء، والأطفال، والثوار. . . ويستحضر الماضي والمستقبل إلى زمن الكتابة، حتى تتحول أرض الخيمة إلى خشبةٍ مسرحية يُقام عليها الفصل الأول بتوارد الأصوات وتشابك الأحداث، وموالاة الظهور والخروج، والانقسامات الصوتية المتعالية في جلبة هادرة، حتى إذا ما أخذ عصفُ الأحداث يرهق تركيز الشاعر وقوة احتماله، وبدأ بالتشرنق داخل الخيمة التي تتكوّر حوله، أخذ الخط/ العماد بفقدان قوة الجذب وشحنته، وبدأ الهبوط المفاجىء من أعنف حالات المد إلى

أفـدح حالات الانحسـار، حيث تأخـذ برادة الحـديـد بـالتبـاعـد عن المحـور، والتسـاقط متناثـرة في قاع المقـطع الشعري (أسلم أوراقـه استقر) و(هـل موتـك السيد النائم يغوي؟) حتى إذا ما تداعت قواه تحت وطأة التباريح، نطق الشاعر بآخر جملة قبل التلاشي: لو أن الفتى حجر، لكان الحجر هو الجواب للمعـاناة. ثم قال: «لم أجدك» ليدخل في غيـاب الخلاص. ويسـدل الستار إيـذاناً بـانتهاء الفصل الأول.

أعود لأمثل لهذه الحركة الهابطة في هذا المقطع بالرسم التالي:

الشكل (٧)



وأشبّه كثافة الدفق الحيوي المبيّنة أعلاه وتحولاتها بحركة الموجة التي تتكون في وسط البحر ما بين أعمق نقطتين، عمقاً وسطحاً، حيث تبدأ حركتهـا بدفـع صاخب عنيـف يأخذ بفقدان قدرة الدفق وحيويته تدريجياً، حتى إذا مـا اقتربت الموجة من مسافحها، ضاقت... ثم تلاشت... لتُبعث من لحظة العدم.

في هـذه النقـطة تتـوقف قـراءتي للمقـطع الأول الـذي ابتــدأ وانتهى في الصفحـة الأولى من القصيدة.

كي أقـوم بتصفح القصيـدة حتى آخرها بحثاً عن مضارب أدونيـس التي هي عـدد المقاطـع التي يتكون منهـا بناء القصيـدة. رأيت تقـطيـع النصّ تبعـاً للمسـاحـات التي تـظهـر فيهـا النـواة الدلالية المغنـطة والتي تقوم بـاجتذاب

المحـاور وتسخيرهـا للنقـل والإيصـال. وذلك بعد التأكد من استعصاء التقطيـع تبعـاً لهبوط المحـاور الأساسيـة في النص بحـركـة زئبقيـة، وإطـلالات عــابثـة، وأصداء مركّبـة، تتناف في مـدى زمني دائم التحرك والانشـطار، الأمر الـذي لا يسمح بتقاطعها في خطوط هندسية محددة.

ويمكننا متابعة المحاور الدلالية الماثلة في كل من المقاطع الثلاثة:

(ماحياً كل حكمة ـ هذا لهبي ماحيـاً ـ طار في وجهي نسـر) الممّثـل لها في الجداول التالية:

شكل (٨)

الشق الأيمن من المحور الأول: (ب ١) - مقطع ماحياً كل حكمَة -

١ -	ماحياً كلّ حكمةٍ	الحياة
٢ -	لم تبق آية	الموت
٣ -	أعضاؤك نيل يجري	الحياة
٤ -	طفونا	الموت
٥ -	قطعت صدرك أمواجي	الحياة
٦ -	انهصرت	الموت
٧ -	هل أصرخ أن الطوفان يأتي؟	الحياة
٨ -	الناس مرايا	الموت
٩ -	حبّي جرح	الحياة
١٠ -	هل الصخر جواب؟	الموت
١١ -	عندي لثدييك هالات ولوع	الحياة
١٢ -	أين أنت؟	الموت

شكل (٩)

الشقّ الأيسر من المحور الأول: (ب٢) ـ مقطع: ماحياً كل حكمة:

١ ـ	الحياة	هذه ناري
٢ ـ	الموت	دمي الآية
٣ ـ	الحياة	أرض تدور
٤ ـ	الموت	ترسبنا
٥ ـ	الحياة	تقاطعتِ في دمي
٦ ـ	الموت	لنبدأ (من العدم)
٧ ـ	الحياة	صرخة تعرج المدينة
٨ ـ	الموت	تمشي على الملح
٩ ـ	الحياة	جسدي وردة على الجرح
١٠ ـ	الموت	هل موتك السيد النائم يغوي؟
١١ ـ	الحياة	لوجهك الطفل وجه مثله
١٢ ـ	الموت	لم أجدك

شكل (١٠)

المحور الدلالي الكامل (ب ١)+(ب ٢) للمقطع الأول:

	(ب ١)	(ب ٢)
حياة	ماحياً كل حكمة	هذه ناري
موت	لم تبق آية	دمي الآية
حياة	أعضاؤك نيل يجري	أرض تدور حولي
موت	طفونا	ترسبنا
حياة	قطعت صدرك أمواجي	تقاطعت في دمي
موت	انهصرتِ	لنبدأ (من العدم)
حياة	هل أصرخ أن الطوفان يأتي؟	صرخة تعرج المدينة
موت	الناس مرايا	تمشي على الملح
حياة	حبي جرح	جسدي وردة على الجرح
موت	هل الصخر جواب؟	هل موتك السيد النائم يغوي؟
حياة	عندي لثدييك هالات ولوع	لوجهك الطفل وجهٌ مثله
موت	أين أنتِ؟	لم أجدكِ

شكل (١١)
الشق الأيمن للمحور الثاني: (ج ١) ـ مقطع هذا لهبي ماحياً ـ

١ ـ	هذا لهبي	الحياة
٢ ـ	عندي ما يجعل الغصن الأخضر أفعى	الموت
٣ ـ	الجسد الباحث عن دفئه	الحياة
٤ ـ	تقدموا فقراء الأرض	الموت
٥ ـ	رأيت أن تلد الثورة أبناءها	الحياة
٦ ـ	هل أنتِ في قبري؟	الموت
٧ ـ	زمني لم يجيءْ	الحياة
٨ ـ	مقبرة العالم جاءت	الموت
٩ ـ	قادرٌ أن أغيِّر	الحياة
١٠ ـ	وقفت خطوة الحياة	الموت
١١ ـ	تعرف ناراً تبكي	الحياة
١٢ ـ	أرى سيّافينْ	الموت

شكل (١٢)
الشق الأيسر للمحور الثاني: (ج ٢) ـ مقطع هذا لهبي ماحياً ـ

١ ـ	الحياة	ماحياً
٢ ـ	الموت	عندي مدينة تحت أحزاني
٣ ـ	الحياة	المدينة أقواس جنون
٤ ـ	الموت	هذا الزمان أسمال ودمع
٥ ـ	الحياة	اتبعيني
٦ ـ	الموت	قبرت ملايين الأغاني
٧ ـ	الحياة	وجئت
٨ ـ	الموت	عندي لكل السلاطين رماد
٩ ـ	الحياة	لغم الحضارة اسمي
١٠ ـ	الموت	استراحت الحضارات
١١ ـ	الحياة	أمحو بسؤالاتي
١٢ ـ	الموت	والأرض وردة مقطوعة

المحور الدلالي الكامل للمقطع الثاني: (ج ١)+(ج٢)

شكل (١٣)

(ج ١)	(ج ٢)
هذا لهبي	ماحياً
عندي ما يجعل الغصن الأخضر أفعى	عندي مدينة تحت أحزاني
الجسد الباحث عن دفئه	المدينة أقواس جنون
تقدموا فقراء الأرض	هذا الزمان أسمال ودمع
رأيت أن تلد الثورة أبناءها	اتبعيني
هل أنتِ في قبري؟	قبرت ملايين الأغاني
زمني لم يجئ	وجئت
مقبرة العالم جاءت	عندي لكل السلاطين رماد
قادر أن أغيّر	لغم الحضارة اسمي
وقفت خطوة الحياة	استراحت الحضارات
النار تبكي	وأمحو بسؤالاتي
أرى سيّافينْ	والأرض وردة مقطوعة

الشق الأيمن للمحور الثالث: (ص ١) ـ مقطع طار في وجهي نسر ـ

شكل (١٤)

ص ١

١ ـ	طار في وجهي نسر	الحياة
٢ ـ	صحرائي تنمو	الموت
٣ ـ	أعطي نفسي لهاوية الجنس	الحياة
٤ ـ	التخيّل والواقع روما	الموت
٥ ـ	استقرّ كالرمح يا نيرون	الحياة
٦ ـ	لم آكل العشيّة غير الرمل	الموت
٧ ـ	رأيت شعلة المسافات	الحياة
٨ ـ	عليّ رموه في الجبّ	الموت
٩ ـ	الشمس تشرق على الكون	الحياة
١٠ ـ	الشمس تقتل قتلاً جماعياً	الموت
١١ ـ	هل يلاقينا الضوء؟	الحياة
١٢ ـ	نحن الغياب	الموت

الشق الأيسر للمحور الثالث (ص ٢) - مقطع طار في وجهي نسر - شكل (١٥)

(ص ٢)

١ -	الحياة	قدّستُ الفوضى
٢ -	الموت	لبنان صفّ أمعاءه في شارع
٣ -	الحياة	أعطي للنار فاتحة العالم
٤ -	الموت	مدينة الله والتاريخ روما
٥ -	الحياة	جوعي يدور كالأرض
٦ -	الموت	أتهجّى أحجاراً وهياكل
٧ -	الحياة	رأيت أمواج الحلم الأبدي
٨ -	الموت	عليّ غطوّه بقشّ
٩ -	الحياة	الشمس تشرق على عليّ
١٠ -	الموت	الشمس تحمل قتلاها
١١ -	الحياة	سمعنا دماً
١٢ -	الموت	نحن الغياب

المحور الدلالي الكامل للمقطع الثالث: (ص ١)+(ص ٢):

شكل (١٦)

(ص ١)	(ص ٢)
طار في وجهي نسر	قدّستُ الفوضى
صحرائي تنمو	لبنان صفّ أمعاءه في شارع
أعطي نفسي لهاوية الجنس	أعطي للنار فاتحة العالم
التخيّل والواقع روما	مدينة الله والتاريخ روما
استقرّ كالرمح يا نيرون	جوعي يدور كالأرض
لم آكل العشية غير الرمل	أتهجّى أحجاراً وهياكل
رأيت شعلة المسافات	رأيت أمواج الحلم الأبدي
عليّ رموه في الجبّ	عليّ غطوّه بقشّ
الشمس تشرق على الكون	الشمس تشرق على عليّ
الشمس تقتل قتلاً جماعياً	الشمس تحمل قتلاها
هل يلاقينا الضوء؟	سمعنا دماً
نحن الغياب	نحن الغياب

تتجلى في المحاور الدلالية السابقة حركة القصيدة الهابطة والمتناوبة في انتقالها المفاجىء بين الدلالة العدميّة (الموت، الركود، الدوّار، الجمود، الغياب) وبين الدلالة الحيويّة (الدم، الثورة، النار، المحو، الجنس، الجنون، التحوّل). وذلك بالإضافة إلى الصفات الرئيسة التالية:

١ ـ كونها مفتوحة الطرفين، حيث يتمكّن النسيج البنائي لكل من البداية والنهاية (للمقطع والقصيدة في آن) من الامتداد والتلاحم مع فقرات أو نصوص أخرى.

٢ ـ كونها ذات حركة مركّبة تتناوب بين حركة المدّ/ الحسر صعوداً وهبوطاً، والحركة الأفقية الدائرية التي تفضي كل دائرة فيها إلى التي تليها، والحركة الانداياحيّة المفتوحة على الكوني/ اللانهائي[1].

٣ ـ أن سياقها الدلالي ينجذب دوماً نحو انبثاقات المستقبل.

على أنّ ما أودّ التركيز عليه هنا هو أن هذا التقابل الدلالي المتجانس لا يقتصر على توافق الدلالة بين طرفي المحور في المقطع الواحد فحسب، بل يتجاوز ذلك إلى تحقّق هذا التوافق واستمراره بين المحاور الدلاليّة المتعدّدة ـ حيثما وجدت ـ في القصيدة توافقاً تاماً تُمكّن معه استمرارية الانسجام الدلالي بين شقّي المحاور من إعادة تشكيل المقاطع الشعريّة من فقرات متباعدة، وبوجوه عديدة، دون أيّ مسّاسٍ بدلالة السياق العام للمقطع من جهة والقصيدة بكاملها من جهة أخرى.

للتمثيل على ذلك سأعمد في الجدول التالي إلى إدراج النصف الأيمن ـ فقط ـ لكل من المقاطع الثلاثة الأولى في القصيدة: ماحياً كل حكمة ـ وهذا لهبي ماحياً ـ طار في وجهي نسر ـ في محاولة لقراءة الدلالة الحاصلة من هذا الدمج، ومتابعة الانسجام الدلالي في المقطع المتشكّل رغم الحذف الكامل للنصف الأيسر من هذه المقاطع جميعها:

---

(١) راجع حركة القصيدة ص ١٧٨-١٨١.

شكل (١٧)

(ص ١)	(ج ١)	(ب ١)
طار في وجهي نسر	هذا لهبي	ماحياً كلّ حكمة
صحرائي تنمو	عندي ما يجعل الغصن الأخضر أفعى	لم تبق آية
أعطي نفسي لهاوية الجنس	الجسد الباحث عن دفئه	أعضاؤك نيل يجري
التخيّل والواقع روما	تقدّموا فقراء الأرض	طفونا
استقرّ كالرمح يا نيرون	رأيت أن تلد الثورة أبناءها	قطعت صدركِ أمواجي
لم آكل العشية غير الرمل	هل أنتِ في قبري؟	انهصرتِ
رأيت شعلة المسافات	زمني لم يجئ	أصرخ أن الطوفان يأتي
عليّ رموه في الجبّ	ومقبرة العالم جاءت	الناس مرايا
الشمس تشرق	قادرٌ أن أغيّر	حبّي جرح
الشمس تقتل قتلاً جماعياً	وقفت خطوة الحياة	هل الصخر جواب
يلاقينا الضوء	هل تعرف ناراً تبكي؟	عندي لثدييك هالات ولوع
نحن الغياب	أرى سيافينْ والأرض وردة	أين أنت؟

من الجدول السابق تتّضح إمكانية تشكيل مقطع جديد من الجمع بين (ب ١)+(ج ١) أو (ج ١)+(ص ١) أو (ب ١)+(ص ١) ليشكّل كل منها مقطعاً شعرياً متكاملاً، قابلاً للالتحام في سياق القصيدة بانسجام دلاليّ تام.

كما تتّضح أيضاً إمكانية الجمع بين: (ب ١)+(ج ١)+(ص ١) أنصاف المقاطع الثلاثة السابقة جميعها في آن، ليتشكل من دمجها معاً مقطع جديد قابل للالتحام في سياق القصيدة الدلالي سواءً اعتمدنا في ذلك تتابع المقاطع حسب

ورودها في النص، أو اعتمدنا بعثرتها وجمعها كيفما اتّفق.

وزيادة في إيضاح النقطة الأخيرة أقوم في الجدول التالي بالجمع بين أنصاف المحاور المتباعدة التالية:

(ج ١)+(ب ٢)+(ص ٢)+(ج ٢) لقراءة الدلالة الحاصلة من ذلك.

شكل (١٨)

(ج ١)	(ب ٢)	(ص ٢)	(ج ٢)
هذا لهبي	هذه ناري	قدّستُ الفوضى	ماحياً
عندي ما يجعل الغصن الأخضر أفعى	دمي الآية	لبنان صفّ أمعاءه في شارعٍ	عندي مدينة تحت أحزاني
الجسد الباحث عن دفئه	أرض تدور	أعطي للنار فاتحة العالم	المدينة أقواس جنون
تقدموا فقراء الأرض	ترسّبنا	مدينة الله والتاريخ روما	هذا الزمان أسمال ودمع
تلد الثورة أبناءها	تقاطعت في دمي	جوعي يدور كالأرض	اتبعيني
هل أنتِ في قبري؟	لنبدأ	أحجار قصور هياكل	قبرتُ ملايين الأغاني
زمني لم يجئ	صرخة في المدينة	الحلم الأبدي	جئتُ
مقبرة العالم جاءت	تمشي على الملح	عليّ غطوه بقشّ	عندي لكل السلاطين رماد
قادرٌ أن أغيّر	جسدي وردة على الجرح	الشمس تشرق	لغم الحضارة إسمي
وقفت خطوة الحياة	هل موتك السيّد يغوي؟	الشمس تحمل قتلاها	استراحت الحضارات
نار تبكي	وجهك طفل	سمعنا دماً	أمحو بسؤالاتي
أرى سيّافينْ	لم أجدكِ	نحن الغياب	الأرض وردة مقطوعة

وبذلك تتضح لقارىء الجدول الإمكانيات والوقوعات التالية:

١ ـ إمكانية الجمع الانتقائي بين اثنين من أنصاف المحاور المدرجة.

٢ ـ إمكانية الجمع الانتقائي بين ثلاثة من أنصاف المحاور المدرجة.

٣ ـ إمكانية الجمع بينها جميعاً كما في الشكل المدرج سابقاً، أو عبر تغيير مواقعها دونما تحديد.

٤ ـ أنّ في ذلك ما يحقق إمكانية تبديل مواقع الفقرات النصيّة ودمجها بوجوه مختلفة مع الحفاظ على سلامة السياق الدلالي العام للقصيدة.

٥ ـ أنّ المقطع المتشكّل من دمج اثنين أو أكثر من أنصاف المحاور الدلاليّة يتمكّن من الحفاظ على نفس السياق الدلالي الخاص به، نظراً للتوافق الدلالي بينه وبين المقاطع التي تشكّل منها.

٦ ـ إمكانية تلاحم المقاطع المتشكلة والمتعددة مع جسد القصيدة بتلاؤم تام.

٧ ـ محافظة القصيدة على حركتها المركّبة من جهة، وعلى استمرار تناوب هذه الحركة المتعاقبة بين الدلالة العدمية والدلالة الحيوّية (حياة ← موت ← حياة. . .) من جهة أخرى.

تلك هي القصيدة الشبكية التي دعا إليها أدونيس تنظيراً وإنجازاً، والتي طرحت معطيات إبداعية جديدة للقصيدة العربية المعاصرة من أهمّها:

١ ـ النصّ المفتوح القادر على مدّ بنائه اللغوي والدلالي بصورة تقبل الاندماج مع نصوص أخرى من جهة، والقابل للالتحام مع ما تباعد من فقراته النصيّة بتوافق تام، من جهة أخرى.

٢ ـ النصّ المتعدد القابل للتشكّل في وجوه متعدّدة.

٣ ـ الدلالة الاحتمالية القابلة للتباين والتعدّد.

هذا الإبداع المعقّد، القابل للتشكّل في وجوه متعدّدة، يستدعي بالضرورة موهبة إبداعية متعدّدة الوجوه. إذ لا يسعُ المتمكّن من تجربته الشعرية

في مجال الشعر الحديث أن يعوّل على شفافية الحسّ والدفق الشعوري/ الوجداني، أو على ما يبتدعه الخيال. بل لا بدّ من إحاطة ذلك كلّه بالجهد العقلي المتيقّظ، والمتمكّن من السيطرة على أنظمة النص وحركته المعقّدة. لأن الولادة الفنيّة للقصيدة الحديثة لا تكتمل إلا باجتماع روافدها الثلاثة: الفيض الشعوري، والخيالي، والعقلي في آن.

ورغم عثوري على هذا المحور الدلالي الذي سبقت الإشارة إليه في مقاطع أخرى من النصّ وروده مائلاً مستقيماً ومنكسراً مكّوكي المسار في مقاطع غيرها، ومستقيماً عمودياً في المقاطع الغنائية، فقد بدا في العديد من المقاطع الباقية متقطعاً، ممحواً في بعض أجزائه، يشبه خطاً غرزياً ـ نسبة إلى الغرز (أي كتشكيل الخيط الذي يغرز بإبرة الخياطة في النسيج فتظهر غرزة منه على سطح النسيج وتتوارى الأخرى مختفية في الوجه الخلفي).

وأمثّل لهذا الظهور الخيطي المتقطع بالمقطع الشعري الذي تتجلى به أعظم لحظات الشاعر هولاً وروعاً، لحظة الإصابة المباغتة برأس الحربة:

«جيش من وجوهٍ مسحوقةٍ يعبر التاريخ جيش كالخيط أسلمِ واستسلم
جيش كالظل أركض في صوت الضحايا وحدي على شفّةِ الموت كقبر
يسيرُ في كرة الضوء

انصهرنا [. . .]»

فما يفرضه الحدس هو أن نتوقع بعد الهزيمة الصاعقة والوصول إلى لحظة الانصهار، نفور الصرخة، اللاّإرادية، التي يدفع بها اللاّشعور فعل العدوان عن (أناه). لكنّنا نُفاجأ بالهبوط الفوري إلى مرحلة الانسحاق الهذياني التي سيطول مكوث الشاعر فيها من خلال مقطع غنائي طويل يتدرّج عبر المقاطع التالية:

١ ـ هطول الأسئلة المتوالية: ـ هل أنت غابة؟ ـ هل كنت جاحزاً؟ ـ هل أنتِ شمسي؟ ـ هل أنتِ صوتي؟ ـ

٢ ـ استدعاء الصوت الغنائي لمهيار:

«هكذا أحببت خيمهْ
وجعلتُ الرملَ في أهدابها
شجراً يمطر والصحراء غيمهْ [. . .]».

٣ ـ جملتان فعليتان مسبوقتان بـ ربما ترجيحاً للدلالة الاحتمالية:

«ربما تولد بعد التسميهْ
زهرةٌ أو أغنيهْ»

«ربما استيقظت الأرض وعادت
طفلة أو حلم طفلهْ».

٤ ـ العودة إلى حلم الثورة بصوت مفرّغ من الحدة في النبرة، ومبطّن بالسؤال الذي سيلي الجملة ويتبعها:

سيجيء الرافضون
ويجيء الضوء في ميعاده. . .».

٥ ـ العودة إلى السؤال، في سؤالين متكررين، مسبوقين بأداة الاستفهام ـ هل ـ التي يُحتمل كتابتها بالحبر السرّي في البياض الذي تركه الشاعر قبل جملة ـ سيجيء الرافضون ـ في الفقرة السابقة:

«هل لتاريخي في ليلك طفلٌ
يا رماد المدفأه
هل لتاريخي في ليلك طفل/

٦ ـ البحث عن ملجأ ومهرب بصيغة السؤال أيضاً، وبدء الشعور بالدوار قبل الدخول في غيبوبة الخلاص:

«الغبار التراثي في العظم
ألجأ؟ هل يلجىء الغبار

لا مكانٌ ولا ينفع الموت. . . هذا دوار».

٧ ـ التوحد بالعدمية عبر التوحد بالزمن الذي تحوّل إلى جثة:

«لا حراك»

أعود في الرسم التالي لأجمع بين المحور الدلالي ـ غير المتقطع ـ في المقطع الأول للقصيدة (ع.غ) وبين المحور الدلالي ـ المتقطع ـ جملاً ودلالة في المقطع الغنائي السابق (س.ص).

شكل (١٩)

ع.غ

الجملة	الدلالة
هذه ناري	الثورة
طفونا ترسبنا	الموت
لنبدأ	إعادة تشكيل الواقع
التقينا	الولادة
جسدي يقطف موتاً	الموت/ الفداء
لم أجدك	العدم

س.ص

الدلالة	الجملة
الموت	جرّة مكسورة أمة مهزومة
احتمال الولادة	ربّما استيقظت الأرض
العدم	لا حراك

ما يهمني من هذا الرصد وهذه المتابعة هو الانتهاء إلى النتائج التالية:

١ ـ الإقرار بأنه «ليست لهذه القصيدة هندسة مغلقة ثابتة لأنها دفعة أو حركة، وليس لهذه الحركة بداية أو نهاية»[1] وكذلك لأنها «لا ترتبط برباط متجانس ولا برباط التوارد أو برباط السبب والنتيجة»[2].

٢ ـ استحالة توزيعها إلى مقاطع شعرية محددة تُدرس المقطع تلو الآخر، لأن للقصيدة بناء هلامياً لا يسمح بإعادة تشكيل الجمل والنص وحسب، بل بإعادة تشكيل المقاطع الشعرية نظراً لطبيعة بنائها الاحتمالية.

٣ ـ تحديد منهج جديد أتابع به دراسة ما تبقى من القصيدة، بعد أن استقطعت من بدايتها ما افترضتُ كونه مقطعاً شعرياً كاملاً أنهيتُ دراسته في الصفحات السابقة. وأثبتُ في ما يلي تصويراً منسوخاً من ديوان أدونيس للفقرة الأولى من القصيدة مع الاكتفاء برسم المحور المائل فوق الصفحة.

هذا هو اسمي

ماحياً كل حكمةٍ   هذه ناريَ
لم تبقَ آيةٌ ـ دميَ الآيةُ
هذا بدْئي

دخلتُ إلى حوضكِ   أرضٌ تدور حوليَ أعضاؤكِ
نيلٌ يجري   طَفَوْنا ترسّبْنا   تقاطعتِ في دمي قطعَتْ
صدركِ أمواجيَ انْهصَرْتِ لِنبْدأ: نسيَ الحبُّ شفرَةَ الليلِ
هل أصرخُ أنَّ الطوفان يأتي؟   لِنبْدأ: صرخةٌ تعرج المدينةَ
والناسُ مرايا تمشي   إذا عبَر الملحُ التقيْا هل أنتِ؟
ـ حبِّيَ جرحُ

---

(١) خالدة سعيد، حركية الإبداع، م.س. ص ١٠١.
(٢) المرجع نفسه ص ٨٨

نسقاً مركباً من الحركة التوالديّة الدائمة الخروج على الأنساق النمطية والمسارات الثابتة. تقتحم المجاهيل، وترتاد المناطق المحرّمة، بفقّز مفاجىء لا يكف عن التحول واستبدال المواقع ما بين المتداعي والمُسترجَعْ، الذاتي والموضوعي، الحتمي والمطلق، الغامض والواضح، الهذياني والغنائي . . . عبر الزمن الحاضر الذي يقوم الشاعر باسترجاع أبعاده المجازية والأسطورية، واستحضار أبعاده المستقبلية قبل تشكّلها إلى زمن الكتابة. وبذلك تتحول العلاقات المتصادمة في أضدادها إلى مُولّدٍ لإنتاج طاقة هائلة من الدلالات ـ الضدّية ـ الرافضة لسياقاتها المألوفة. فيتحول الصخر إلى صوت (هل الصخر جواب؟) والشمس إلى عاشقة سوداء، والعنف إلى نقاء (دخلت في شرك الضوء نقياً كالعنف) والتيه إلى ضوء (أسطع كالتيه) والكهولة إلى حلمة ترضع منها الطفولة.

سيعتمد الجزء الثاني من هذه الدراسة على قراءة الحركة التوالدية لمجموعة العناصر والمكونات الأساسية والفرعية للنسيج البنائي للقصيدة في أبعادها المختلفة. وذلك من حيث فعل «التحوّلات» التي تطرأ على هذه العناصر في أبعادها الزمانية والمكانية، والمادية والمعنوية في جدليّة متميزة لا تهبط إلى السكونية، ولا تستوقفها الحدود. إنها سلسلة معقدة من التحولات التي تشكل

الفصل الثالث

القصيدة فعل وجود

١ ـ بين الرفض والتجسيد

أ ـ الرفض:

تكاد نظريات علم النفس الحديثة والكلاسيكية أن تُجمع على النظر إلى العمل الإبداعي بوصفه تجسيداً لرفض المبدع واقع عصره. وقد رأى فرويد أن الإبداع من أنواع النشاط النفسي المرضي، وأن مبعثه خلل العلاقة بين الوعي واللاوعي، الأمر الذي يؤدي إلى اختلال في المسار السلوكي للإنسان. فعندما يصطدم الوعي بدمامة العالم تصادماً عنيفاً، رافضاً قسوته ووحشيته، تخرج الذات عن مدار سيرها السلوكي المعتاد، وتحدث «السقطة» في اللاوعي، فتتنامى حدة القلق وفورة الألم والإحباط التي تفوق القدرة على الاحتمال. فيقوم المبدع بفعّالية ذاتية «يُجسّد» بها هذا النشاط الجّواني الفائر كي يتمكن من تحويله إلى مادة مجسّدة يستطيع الخلاص منها بقذفها خارجاً.

والإبداع لارتباطه بالحلم والتخيّل والتطلع إلى التناغم والعدل هو أساسياً تصحيح للواقع أو تعويض عنه. وحين تتعاظم الهوة بين الحلم المرتجى والواقع، ويكون المناخ الثقافي مناخ تفكيك وتغيير، فإن العمل الفني يتخطى الخروج على الواقع إلى تدمير هذا الواقع المرفوض لإعادة تشكيله بالرؤية الجديدة للمبدع وفي مجال هذه الدراسة تكون القصيدة هي الترجمة المُجسدة لهذا الخروج.

ب ـ التجسيد:

إن عملية التجسيد إبداع فردي وميزة ذاتية تسكن في القلق الجماعي. فإذا كان الإبداع فعالية ذاتية تنبثق عن الذات المبدعة، فلا بدّ من أن يكون لكل مبدع وسيلته المغايرة، وخصوصيته في طريقة التعبير الجمالي عن تجربته الإنسانية. فما هي المعطيات التي طرحها أدونيس في التجسيد/ القصيدة بوصفها منجزاً إبداعياً؟

لا شك بأن «هذا هو اسمي» قصيدة تحمل طموحاتٍ مركبة على المستوى الشعري والمستوى الحضاري العربي/ الكوني في آن. فهي تطرح معضلة وحلاً، مساءلة وإجابة، عبر زمن واحد هو التشكيل البنائي للقصيدة، حيث تتحول المقاطع البنائية والوحدات والأزمنة والصيّغ إلى مؤشرات رمزية تومىء بالدلالة على الواقع المتردّي والمبعثر. وتطرح له رؤية وحلاً عبر تحويل القصيدة إلى رمز للوجود يسكن الصراعات ويقيم معها جدلاً عميقاً.

٢ ـ الكتابة الجديدة:

الكتابة الجديدة التي يقترحها أدونيس لا تقتصر على الدعوة إلى الثورة على النمط الشعري الكلاسيكي (الشعر العمودي والشعر الحر) وكسر القيود التي تكبّله وحسب، بل تتجاوز ذلك إلى كسر الحدود ـ إطلاقاً ـ بين جميع أنواع الكتابة شعراً ونثراً ورواية وقصة قصيرة. وبذلك تصبح القصيدة شبكية البناء يُشدّ نسيجها المرن إلى اتجاهات متعددة وتُسهِّل فجواتها الشبكية عبور المحاور، بحيث يضيف كل محور خيوطه الجديدة التي توسع رقعة النسيج الشبكي وتُغْنِيه بأصوات المحاور المتناوبة دخولاً وخروجاً. وهذا يكسر مفهوم الوحدة الموضوعية التي فرضتها البنية التعبيرية السائدة، والتي حولت الشعر إلى بوق للوصف والخطابة والإعلان عن الحكمة الموروثة بمعصوميتها المطلقة. ثم أن الوحدة العضوية لتحل محل الوحدة الموضوعية، وتفتح طريق الشاعر للدخول إلى القصيدة كذات حرّة لها فعالية إيجابية وحضور مستقل يصدر عن رؤيا للوجود والعالم والحياة كتكوينات دائمة التحرك والتحوّل. وبذلك يخرج الشاعر

من المساحات الحيادية والمناطق الظليّة والتبعيّة للآخر والتوفيقية أو تبعية الظل لعنصره الأصل.

ولتأسيس هذا النوع من الكتابة في المناطق الحرّة لا بد من الاصطدام بالحدود والعوائق التي تحدّ من حركة المنشيء وتعرقل مسيرته أثناء لحظة الفيض الكتابي الإبداعي. وانطلاقاً من ذلك يصبح بإمكان الكتابة الجديدة أن تستدخل الشعر والوزن والنثر والقصة، والعلم الوضعي والميتافيزيقي والفلسفة والأسطورة والسياسية... الخ وتجمعها تحت سقف واحد. وأمثل لذلك بالمقطع الشعري الذي يتجاور فيه الملحمي والغنائي في آن:

«زهرات اليأس تذوي والحزن يصدأ جيش من وجوه
مسحوقة يعبر التاريخ جيش كالخيط أسلم واستسلم، جيشٌ
كالظلّ أركض في صوت الضحايا وحدي... [...]
زحفت غيمة فأسلمتُ للطوفان وجهي وتهتُ في أنقاضي...»

فبعدما تتداعى أحداث الهزيمة صورة صورة في هذا المقطع الملحمي، ويتعالى هذيان الشاعر وسط طوفان الضحايا، يعبر التاريخ ويتسع المشهد ليشمل الطبيعة والزمان. وينتهي الهذيان بالشاعر إلى التوحّد بأنقاض الذات، ثم الغياب عن وعي الذات والتوحد بالجموع والاستسلام للطوفان. ثمَّ ينهض الشاعر فجأة من أنقاض العدم الحسيّ ليباشر الإنشاد في مقطع غنائي طويل:

«هكذا أحببت خيمهْ
وجعلت الرمل في أهدابها
شجراً يمطر والصحراء غيمهْ»

فما من داعٍ هنا يسوغ الجمع بين الذروة الملحمية والغنائية، أو بين الارتجافات التحتيّة وانسجام الصورة مع الذات، سوى شعور المنشيء بحريّته المطلقة في العبور في كل الاتجاهات التي تمليها حالته النفسية لحظة الفيض. ويكون هذا المقطع الغنائي بمثابة وقفة يلتقط فيها الشاعر أنفاسه وما تبقّى من مقاومته المتداعية قبل أن تهوي إلى ذهنه الصور المروّعة التالية:

١ ـ «هـذا التاريـخ يسكن في حضن بغيّ يجترُّ يشهقُ في جـوف أتانٍ ويشتهي عفن الأرض ويمشي في دودةٍ عُدْ إلى كهفك واخفض عينيك».

٢ ـ «ماذا؟ نفوه أو قتلوه؟

قتلوه.. لا لن أحدّث عن موت صديقي».

٣ ـ «هل شعبي نَهرٌ بلا مصبٍّ».

٤ ـ «أصرخ انثقب الدهر وطاحت جدرانه بين أحشائي».

وبذلك تتحول الكتابة إلى فعل هـو الحريـة، الحريـة في التحرك في كـل الاتجـاهات والتحـدث في كل مـوضوعـات الحياة والكـون دون قسر مرجعي أو معياري.

ومن الحـريات الأخـرى التي مارسهـا أدونيس في مجال الكتـابة الجـديـدة غرس لغم في بنية اللغة لتفجير النص وإعادة تشكيله. فكيف نقرأ النص المفجرّ في «هذا هو اسمي»؟.

يدخل الشاعر إلى زمن الكتابة بذاتٍ مُدَمَّرة فتّتها هول الصدمـة وفداحـة الحدث، فيفتح في النص فجوات تباعـد القريب وتُقـرب الغريب وتنفي الألفـة عن عـين القـارىء. تنقسم الجمـل، تتبـاعـد، ثم تتـلاحـم، فتغيب بعض عناصرها، وتمحىٰ الفواصل والنقاط والكثـير من حروف العـطف والجر والـرباط وكأنها كتبت بحبر سري. فينقطع الخيط الواصل بين الجملة والجملة التي تليهـا بفراغٍ مُنقَّط أو بياضٍ غير منقّط، أو بالتحـام مربـك وغريب. ينقسم الإيقـاع الصوتي، يتباعـد، ينقطع الخيط الـواصل بـين الوحـدة الصوتيـة والأخرى التي تليها. يرافق ذلـك كله انشطارات وانقسـامات في ذات الشـاعر وصـوته وحـدّة نبرته، فنراه يهبط هبوطاً حاداً ومفاجئاً من ذروة العنف الانفعالي في قوله:

«قادرٌ أن أغيّر: لغم الحضارة ـ هذا هو اسمي»

إلى هـاوية اليـأس، وصوت المغلوب عـلى أمره، والمنتـظر لسـاعـة الفنـاء المطبق:

«الأمة استراحتْ
في عسل الرباب والمحراب
حصّنها الخالق مثل خندقٍ
وسدَّهُ
لا أحدٌ يعرف أين الباب
لا أحد يسأل أين الباب

(منشور سرّي)».

ويختلط الأمر - كما هو مختلط في نفس الشاعر - ولا نعرف إنْ كان يثور على أمته، أم على نفسه، أم يتسلح بالاثنتين معاً للوصول إلى حقه في شَرْعَنَةِ التدمير وتفجير الوضع الذي كان، ويكون، للوصول إلى ما سيكون. وبين ملاحقة الهبوط/ الصعود في الحركة والصوت والانفعال، وملاحقة الجملة بحثاً عن البدايات ونقاط الوقوف، يسلمنا النصّ إلى متاه. لكن للمتاه أيضاً ضوءاً كما يقول أدونيس (أسطع كالتيه) فلندخل إلى أحد المتاهات في هذا هو اسمي لنعثر على دلالة السطوع في التيه:

«اختمر الوقت تَقَدَّمْ هذا دمي ألقُ الشرق اعترفني وغبْ
أضِعْني لفخذيك الدويُّ البرق اعترفْني تبطّنْ جسَدي
ناريَ التوجّه والكوكب جرحي هدايةُ أتهجّى. . .
أتهجّى نجمة أرسمها. . .»

كيف تقرأ هذه الفقرة؟ ومن هو المُخاطب؟ وأي بصيص سيومض في هذا المتاه؟. يأتي دور القارىء في إعادة تشكيل الجمل المبعثرة وإعادة الإلفة المستلبة منها ومزاوجة شتاتها، بالاستفادة من التشكيل الهلامي للنص القابل للتشكّل في وجوه عدة.

يتشكّل المقطع من الحوار القائم بين محورين: الشاعر من واقع كونه الإنسان العربي الذي يبدأ بإلقاء تحيّة «السلام» على الأرض التي يحبّ. والأنثى التي يُفترضُ كونها الأرض التي تبادله الخطاب. غير أنها لا تلبث أن تتحوّل إلى امرأة تشتعل بشهوة اللقاء الجسدي للشاعر. إذ يهطل سيل من أفعال الأمر

المتلاحقة المحمّلة بالاشتعال الحسيّ والرغبة بمتعة الفرح الجسدي (تقدّم، اغترفني، وغبْ، اغترفني، تبطّن جسدي).

هذه النّار المتوقّدة في الشاعر وأثناه، تتحوّل إلى نور الهداية، أي المبادرة إلى تَهجّي الحقيقة واستقراء الواقع باحتمالاته المتعدّدة، إذ يعمد الشاعر إلى تصعيد تعدّد الاحتمالات المفترضة في الفقرة الغنائية (أتهجّى نجمة) حيث يشحنها بالدلالة المطلقة تاركاً للقارىء مهمة البحث عن ضوء الهداية في متاه الاحتمال.

ورغم أن القراءة ستؤدي إلى استيلاد عدة فقرات من هذه الفقرة الواحدة، فإنّ الدلالة سليمة من العبث لعدم إمكانية خروجها عن السياق العام للقصيدة. فالدخول إلى الكيان اللغوي المدمّر، وبذل الجهد لإعادة تشكيله، هو المعادل لإمكانية الدخول إلى ا لواقع المدمّر وبذل الجهد لإعادة تشكيله. وانطلاقاً من هذه المعادلة تكون القدرة على مجابهة الصراعات وإعادة خلق الواقع هي الضوء الذي يسطع في المتاه، لأن التائه مسكون أبداً بالسؤال والبحث والمقاومة والصراع لأجل البقاء.

هكذا تتحول الكتابة إلى فعل، وممارسة، وكشف، وتجاوز، وتحوّل في التكوين. وتتحول القصيدة إلى نموذج عيني لإعادة تكوين العناصر بتجاوز الأنماط السائدة، وبتعبير آخر القصيدة هي المعادلة الشعرية لإشكالية الإنسانية جمعاء.

٣ ـ تعدد الاحتمالات:

الدلالة المركّبة والمضعّفة، وتعدد التأويل ظاهرة محورية في النصّ الأدونيسي. فإذا كانت الدلالة واحدة في قلب الشاعر فهي نجمة تسبح في سماء النصّ وعلى القارىء أن يشير لها ويحددها من بين آلاف النجوم المزدحمة في مجرّتها.

«أتهجّى نجمة أرسمها
هارباً من وطني في وطني

أتهجّى نجمة يرسمها
في خطى أيامه المنهزمةْ»

فالنجمة هنا طيف طليق، وإشارة تسبح في منطقة ما قبل المعنى وما بعده، وتبقى علاقتها بالمعنى علاقة تخمين واحتمال. فهي توحي بإمكانيات مطلقة لأن لها حريّة الانتقال من السياق الذهني والنفسي والثقافي للمنشىء إلى نفس السياق لكل قارىء يقرؤها. هكذا يتحول القارىء إلى صانع للإشارة وقارىء لها في آن ـ كما يقول كوللر ـ أي أنّ كلّ قارىء يضع الدلالة التي يرضاها سياقه الفكري وتركيبته الإنسانية:

«ألمح كِلْمَه
كلنا حولها سرابٌ وطين لا امرؤ القيس هزّها والمعرّي
طفلها وانحنى تحتها الجنيد انحنى الحلّاج والنفّري روى
المتنبي أنها الصوت والصدى [...]
ترتسم الأمة فيها كبذرةٍ»

ما هي هذه الكلمة؟ وكيف يمكن التقاطها من مجرة الأبدية؟ وما هي الاحتمالات اللامتناهية التي تقبل التشكّل بها؟ كلمة واحدة ترتسم الأمة فيها كبذرة، فماذا عساها أن تكون؟

بالعودة إلى النص نجد أن الشاعر قد استقطب لهذه الكلمة عدة محاور تشير إليها من خلف الستائر الضبابية، حتى أصبحت مشبوحة بامرىء القيس والمعري والمتنبي، ومسكونة بأطياف الجنيد والحلّاج والنفرّي. إلّا أن هذه الشخصيات التاريخية تتنافر لتصطدم في تناقض يبلغ حدّه الأقصى في التباين والمغايرة. فالمعرّي مؤلف «الفصول والغايات» والخارج عن واقعه بفلسفته المغرقة في رفضها وميتافيزيقيتها، كيف نجمعه تحت سقف واحد مع الجنيد والحلاج؟ كذلك الأمر بالنسبة إلى المتنبي الشاعر الديناميكي، الرافض، المجدد، والثائر الذي خرج عن قناعاته، فبلغ به طموحه حدّ ادعاء النبوّة لإحساسه بسبقه لعصره وزمانه، كيف لنا أن نجمع بين عصفه ورعوده وبين انقياد النفرّي للتصوّف في عبادته وانقطاعه إلى تأملاته الشاطحة؟ كيف نجمع

بين الصيف والشتاء في بيت دلالـة واحدة؟ ألمحُ كلمة ـ يقـول الشاعـر ـ ويترك القارىء في متاه الدلالات المتناقضة والسكن في المستحيل. فإذا استرجعنا العصر الذي عاش فيـه كلٌ من هـذه الشخصيات التـاريخية ومـا ساد فيـه من الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والصراعات الثقافية والسياسية، وأتبعنا ذلـك باسـترجاع السياق الذهني والنفسي والفكري والفلسفي لكلٍّ منهم عبر أشعاره أو مؤلفـاته، اسـتطعنا الانتهـاء إلى نتيجة تجمـع تناقضـاتهم ومفارقـاتهم تحت سقف واحـد. فكلهم مغايرون للسائد، وخارجون عن الجـماعة، وسـابقون للعصر، وثـائرون على ثوابت الأمور. كلٌّ عبر طريقته الخاصـة. أضـف أن كلاً منهم كـان ضحية للسلطة المستبدة وقرباناً للفكر القمعي. عند ذلك تتوارد الـدلالة إلى مـدار أقل اتسـاعاً وضبـابية، وتقـذف الكلمة بكثير من دلالاتها المتنـاقضة بعيـداً لتنحصر الـدلالـة المنشـودة في الفلك الآتي: [الـرفض، المغـايـرة، البحث، التحـوّل، التجـاوز، السؤال، الثـورة]. أو في [الخـروج عن الجـماعـة، محـاكمـة السـائـد والمـوروث، مجابهـة السلطة، والثورة عـلى القمع والاستبـداد]. وتتكرر الـدلالة الاحتمالية في النص الأدونيسي في كـل من الكلمة والجملة، والمقـطع، والنص. وبناء على تحرير الجمل من الصيّغ النهائية وفتح حدودها على احتـمال التشكّل في وجـوهٍ عـدّة، فـإن تعـدّد الاحتـمالات في «الكلمة» لا يقتصر عـلى أصـدائهـا ومحمـولاتها الـدلاليّة بـل يتجاوز ذلـك إلى احتمال التعـدّد في بنـائهـا اللّغـوي/ النّحوي أيضاً.

يقـول الشاعـر (أرض تدور حـولي أعضاؤك نيـل يجري) وإذ يحتمـل هذا القول النصّي القراءة على الوجوه التالية:

١ ـ أرض تدور حولي/ أعضاؤك نيل يجري
٢ ـ أرض تدور/ حولي أعضاؤك/ أعضاؤك نيل يجري
٣ ـ أرض تدور/ حولي أعضاؤك نيل يجري.

فإنّ «حولي» تحتمل النصب على الظرفية المكانية في القراءة الأولى والرفـع في القراءتين الثانية والثالثة.

وفي قوله (اغترفني تبطّن جسدي ناري التوجه والكوكب جرحي هـداية)، تحتمل «ناري» النصب على المفعولية في حال قراءتها:

(اغترفني تبطّن جسدي وناري والتوجه والكوكب. . .) والرفع على الابتداء في حال قراءتها:

(اغترفني تبطّن جسدي/ ناري التوجه والكوكب/ جرحي هداية/)، فضلاً عن المحمولات الدلالية العديدة التي تبثّها «النّار» من واقع إشارتها إلى أصل الكون من جهة (لأن النار الجذر الأول في تكوين الأرض)، وإلى الحالة التي تمثلها النار بكونها حركة تغيّر، واشتعال، وتحوّل من حالة إلى حالة من جهة أخرى.

هكذا يتحوّل ا لبناء اللغوي إلى جسد هلاميّ تكتسب «الكلمة» فيه موقعها الدلالي مما تمليه رؤية القارىء من ترجيح لإحدى الصيّغ المحتملة على سواها.

وقد يؤدّي ذلك إلى تصعيد الاحتمال إلى حدٍّ كبير يفضي أحياناً إلى الالتباس الدلالي الذي يمتنع محوه في جميع القراءات والوجوه المحتملة. ويتمثل ذلك في الفقرة التالية:

«تحبل النار أيامي نار أنثى دم تحت نهديها صليل
والإبط آبار دمع نهرٌ تائه وتلتصق الشمس عليها كالثوب
تزلق جرح فزّعته وشعشعته بباه وبهار (هذا جنينك؟)
أحزاني ورد».

من الواضح أن الفقرة تحتمل التشكّل بعدّة وجوه نظراً لتلاحق الأسماء، وندرة الأفعال وحروف العطف، وغياب الفواصل والقواطع والنقاط.

على أن الوصول إلى أحد الوجوه المحتملة في قراءتها لن يلغي الالتباس القائم في البناء اللغوي. فإذا اعتمدنا القراءة التالية ـ بالصيغة الأقرب إلى السهولة والوضوح.

«تحبل النار أيامي نار
أيامي أنثى دم تحت نهديها
أيامي (أنثى) صليلٌ (تحت نهديها) والإبط آبار دمعٍ
أيامي نهرٌ تائه

وتلتصق الشمس عليها كالثوب   تزلق
أيامي جرحٌ فرّعتْهُ وشعشعتّه بباءٍ وبهار
(هذا جنينك؟) أحزاني ورد»

فهذه القراءة، وكل ما عداها، لن تمحو الالتباس في النقاط التالية:

أ ـ احتمال عودة الهاء في (عليها) على: النار، أيامي، الأنثى.

ب ـ احتمال عودة الهاء في (نهديها) على: النار، أيامي، الأنثى، وذلك لأن الدم في حال الحبل مؤشر على الولادة الوشيكة.

ج ـ احتمال عودة الهاء في (فرعَتْهُ وشعشعتْهُ) على: النار، الأنثى، الشمس.

د ـ احتمال عودة الفاعل المُضمر لفعل (تزلق) على: الشمس، النار، أيامي، الأنثى.

هـ ـ احتمال أن تكون الأنثى التي ولدت الجنين،النار، أيامي،الأنثى، الشمس، وربما أحزاني...

هكذا تتحوّل الأنثى إلى «مطلق» سريع الانشطار، زئبقيّ الحركة، فجائيّ التحوّل، متذبذب الصوت، يستعصي الإمساك بدلالته لنفورها من الثبات وهروبها من الاكتمال بسبب دأبها على الحركة والتحوّل.

انطلاقاً من هذه الطبيعة الهلاميّة لجسد النصّ، يتصاعد الاحتمال في وجوه البناء الدلالي ليتجاوز «الكلمة» إلى «الجملة» ومن ثمّ إلى «السياق» العام للفقرة أو المقطع. فإذا كانت «الكلمة» مفعمة بالدلالة الاحتمالية، فإنّ الجملة، التي هي سكن الكلمة ونسيجها، لا تدلّ إلا احتمالاً في النصّ. والجمل الاحتمالية في هذا هو اسمي هي النسيج الخلوي الذي يتشكّل منه النص أساساً. ولذلك فإنّ رصدها الكامل معادلٌ لإعادة كتابة النص من أوله إلى آخره باستثناء بعض الجمل التي أتت مكتفية بنقل الدلالة الصريحة الواضحة كقول الشاعر مثلاً:

«هذا زمن الموت ولكن
كل موتٍ فيه موت عربيّ»

أو في الإشارة الصريحة إلى ضحالة الحضارة العربية والكونية في آن:

«أيامي ثقب في جيبي اهترأ العالم. . .»

وما شابه ذلك من الجمل القليلة المتناثرة في أنحاء النص.

وبما أنّ سياق الفقرة أو المقطع الشعري يتشكل من مجموعة من الوحدات البنائية والدلالية المحتملة، فإنّ الدلالة العامة للسياق تكتسب ـ بالضرورة ـ سمة التعدد الاحتمالي. ويتمثل ذلك في بعض الفقرات والمقاطع في القصيدة بصور مختلفة منها:

أ ـ النسبيّة في الدلالة المحتملة للسياق بسبب تلاحق الجمل الاحتمالية الواحدة تلو الأخرى في الفقرة/ المقطع، أو ما يمكن أن يُسمى بهلامية البناء اللغوي للمقطع ويسمح بصياغته في عدة وجوه:

«أيامي نار   أنثى دم تحت نهديها صليل
والإبط آبار دمع نَهْرٌ تائه وتلتصق الشمس عليها كالثوب
تزلق   جرح فرعته وشعشعته بباه وبهار (هذا جنينك؟)
أحزاني ورد».

٢ ـ ظهور «نواة دلالية» مطلقة الدلالة، تهيمن على المقطع بكامله، أي تكون النواة التي ينشأ عنها ويدور حول دلالتها ويفضي إليها. وهو ما يؤدي إلى نقل هذه النواة البنائية ـ بالضرورة ـ لدلالتها المطلقة إلى سياق المقطع بكامله. ويتجلى ذلك في العديد من فقرات القصيدة ومقاطعها التي من أبرزها: مقطع «ألمح كلمة»[1] ومقطع «ماذا؟ نفوه أو قتلوه؟»[2].

٣ ـ حينما يتشكّل المقطع من مجموعة من الدّوال المتلاحقة ذات الدلالات

---

(١) راجع ص ١٢٣ من هذه الدراسة.
(٢) راجع ص ٢٣١ - ٢٣٢ من هذه الدراسة.

المتعدّدة أو المطلقة والمستعصية على الحصر. ويتجلى ذلـك بوضـوح في مقطع «لم يعد غير الجنون»:

«لم يعد غير الجنون
إنني ألمحه الآن على شباك بيتي
ساهراً بين الحجار الساهره
مثل طفل علمته السّاحره
أنّ في البحر امرأه
حملت تاريخه في خاتم
وستأتي
حينما تخمد نار المدفأه
ويذوب اللّيل من أحزانه
في رماد المدفأه...»

فمن المكـونات الفـرديــة ذات الـدلالـة المطلقـة في المقـطع: الجنـون/ الحجار/ طفل/ السّاحرة/ البحر/ امرأة/ خاتم. ومن الوحدات المشابهة أيضاً: نار المدفأة، ورماد المدفأة، وأحزان الليل. هكذا يكتسب النسيج البنائي صفات مكوّناته من الدوال والوحدات البنائية ذات الدلالة المتعددة أو المطلقـة، ليتحوّل السيـاق الدلالي العـام للمقطع إلى بحـر من الدلالات الـلامتناهيـة. وإذا كـان المجال في هذه الدراسة لا يتسع للتمثيل الوافي على هـذه الظاهرة، إذ إنها تتخلّل نصوص أدونيس كتخلل الدماء للخلايـا، فإنني اكتفي بمـرور عابـر على مقـطع صغير من «مفرد بصيغة الجمع» لقراءة متعدّدة الاحتمالات.

المحـاور الرئيسـة في القصيدة هي (الأرض، الأنثى، اللغـة) وتتضـاعف الاحتمالات بصورة مذهلة عبر حركة التقاطع والانشـطار لهذه المحـاور الثلاثـة. تبدأ الأنثى الأولى ـ الأرض بالانقسـام إلى عدة إنـاث: المرأة ـ العشقيـة ـ الأم ـ الـطبيعة ـ الشمس ـ المـدينة ـ القـرية ـ الـطفـولـة ـ الشهـوة ـ اللغـة ـ الـرحم ـ الكتابة ـ الكلمة ـ السلالة ـ الخصوبـة ـ الحياة... الـخ. ويتم التوالـد بحركـة دائرية استئنـافية: المـرأة الحياة والحيـاة المرأة. ثم تنقسم الأنثى الثـانية ـ المـرأة ـ والأنثى الثـالثـة ـ اللغـة ـ لتـمارس كــلٌّ منهن نفس التحـولات والانقســامـات

السابقة. وتطرح هذه الحركة الانشطارية عبر تقاطعاتها مع الذات الكاتبة عدداً بالغاً من الدلالات المفترضة التي لا تتوقف عن التحرك والتلاحم والانفصال صوتاً وحضوراً، ودخولاً وخروجاً من وإلى ذات الشاعر التي تتحوّل إلى شخصية شعرية تتحدث بصوت: مفرد بصيغة الجمع أو جمع بصيغة المفرد. وتتصاعد حيرة القارىء التائه في ضباب النصّ إذ يستشف حيرة الشاعر في نصّه، حين يسائل: المحور/ الأنثى التي تفاجئه في الهبوط إلى دواخله:

من أنتِ؟
«. . . وأكون قد علّقتُ صورتك بجميع الصور
ويكون جاءني الكشف وقلت:
هذا لقاؤنا الأخير
من أنتِ؟»

فأنّى للقارىء أن يتعرف إلى أيّ من المحاور الأنثوية يوجّه الشاعر هذا الخطاب؟ وكيف له أن يعرف أية واحدة فيهنَّ تستأثر بحظوة أكبر في قلبه؟ ما دام هو نفسه يكتب في حالة من الشطح الصوفي والتوحّد بذات أخرى لا تسمح له بالتمييز بين الطيوف والأصداء؟! ويأتي صوت الأنثى المُخاطَبَة ليردَّ على السؤال بجوابٍ لا يضيف إلى تأويل المتلقي إلا مزيداً من الافتراضات المدهشة:

«آخذكَ حيواناً ملائكياً
يضع السمّ في شفة
والبلسم في شفة»

«وليس لي معكَ غير الهواتف
وغير البوارق
وما يطوف»
وأصرخ أنتَ الهباء
وأنتَ القادرُ من أنتَ؟»

إلى أي شيء تشير الهواتف؟ وبأيِّ شيء توحي البوارقُ، وما يطوف. . .؟ ويا لكثرة البوارق، وما يهتف ويطوف في الكون من محسوس وغير محسوس!.

فَمِنْ تهجّي الحروف (أتهجّى نجمة) تتخلّق الكتابة، ومن استجواب الجمل (ألمح كلمة) يولد السؤال والجدل وتثوير الفكر. ومن تثوير الفكر تولد الجرأة في مواجهة الصراعات بين الإنسان والوجود. وعندما تنتشر عادة السكن في الصراعات واستنطاق الوجود، تولد الحضارة الإنسانية.

وبذلك تتحول الكتابة عند أدونيس من محاكاةٍ للواقع إلى خلقٍ لهذا الواقع.

٤ ـ الإجابة بصيغة السؤال:

رغم أن القصيدة تحفل بعدد كثيف من الأسئلة التي تملأ جسد النصّ، إلّا أن السؤال، ليس معطى جديداً تطرحه هذا هو اسمي للمرة الأولى. فشعر أدونيس مسكون أبداً بالسؤال وساكن به.

فمنذ إبحاره الأول في «قالت الأرض» كان السؤال شراعاً **ومجدافاً**:

«يتمشّى في صدره قلقٌ جَمْرٌ
وصوت مجرّح مخنوقُ
جُنَّ فيه السؤال، أين غدٌ
يخلق ما شاءه، وأين الطريق؟»[1].

ثم ظهر مهيار نجمة مجنّحة تعبر الآفاق وترتاد المدى:

«مهيار [...]

جسدٌ هنا جسد هنالك ساحرٌ
يرتاد يفتتحُ المدى
هو والمدى»[2].

---

(١) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الأول الطبعة الرابعة ١٩٨٥ ـ دار العودة بيروت ص ١٥.

(٢) المرجع السابق، الجزء الثاني، ص ٢١٤.

فامتطى هذه النجمة المجنّحة:

ـ «رافقيه
يا نجمة السؤال، علّميه الإعصار والهبوط
في الأعالي»[1].

ولا يزال مرتحلاً إليها وبها ومعها، محلّقاً بأجنحة مهيار وصوته المسكون بالسؤال حتى آخر قصيدة نشرت له في أواخر مارس ١٩٩١:

«أيها القصب المتكسّر يا صورتي
عجباً كيف تعرف أنك تفنى وتجهل أنك تحيا؟
عجباً أيها العابر
كيف لا تشهق الأرضُ فيك وينفجر الشاعر؟»[2]

وقصيدة «هذا هو اسمي» هي بين قصائد أدونيس الأحفل بالأسئلة، وذلك جزء من خصوصية مناخها ورسالتها في تلك المرحلة العاصفة التي هي هزيمة ١٩٦٧. وأثبت في ما يلي مجموعة من الأسئلة الواردة في النص:

ـ هل الصخر جواب؟
ـ هل موتك السيد النائم يغوي؟
ـ هل أصرخ أنّ الطوفان يأتي؟
ـ هل أنتِ؟
ـ . . . . أنتِ؟
ـ (هل أنتِ في قبري)؟
ـ ماذا أرى؟
ـ (هل تعرف ناراً تبكي؟)
ـ هل يعرف الضوء في أرض عليّ طريقه؟

---

(١) المرجع السابق ـ الجزء الثاني ص ١٦٧.

(٢) قصيدة «وردة الأسئلة» نشرتها جريدة القدس الصادرة في لندن بالعدد رقم: ٥٨٧ وتاريخ ٩١/٣/٢٧ في أعقاب حرب الخليج العربية.

ـ هل يلاقينا؟
ـ تساءلتُ ما أفعل؟
ـ (هذا جنينك؟)
ـ هل أحزم المدينة بالخبز؟
ـ أين يغفو سيّد الحزن كيف يحمل عينيه؟
ـ مَن الحريق من الطوفان؟
ـ (هل أنتِ غابة؟)
ـ (هل كنتِ حاجزاً)؟
ـ (هل أنتِ شمسي؟)
ـ (هل أنتِ صوتي؟)
ـ هل لتاريخي في ليلك طفل
يا رماد المدفأه؟
ـ هل لتاريخي في ليلك طفل؟
ـ ألجأ؟
ـ هل يلجىء الغبار؟
ـ ماذا؟ نفوه أم قتلوه؟
ـ لم البكاء على طفل على شاعر؟
ـ هل ثياب النساء من ورق المصحف؟
ـ هل هذه المدينة آيٌ؟
ـ هل شعبي نهرٌ بلا مصبٍّ؟
ـ هل تسمع هذا النوّاح في كبد العالم؟
ـ هل جلدك السقوط هل الفخذان جرح. . . ؟
ـ هل أنت مقلع الليل في جلدي؟
ـ (أعندي أعندكِ الآن ما يهمس؟)
ـ نجمة أو مومياء هذه الأرضُ؟
ـ هل الطريق كتاب أو يدٌ؟
ـ يا رماد الكلمة/ هل لتاريخي في ليلك طفل؟

غير أنّ السؤال عند أدونيس ليس بنية ظاهريّة شكلية، بل هو بنية كلية تدخل في تكوينه الإنساني وبواطنه النفسية. وما هذا الحضور الطاغي لانتشار السؤال والقلق في شعره إلا فعل انعكاسي يتداعى تلقائياً ولا يُستدعى أو يُستحضر. وهذا يعني أن موقف الشاعر منه ليس عقلياً أو اختيارياً سابقاً بل هو في حقيقته انعكاس لتكوين جوّاني يسوق الشاعر إلى الآماد الصوفية وعوالم الرؤيا والاستكشاف كنتيجة لهذا التكوين القلق والمتسائل طبعاً لا تطبعاً.

«هل هذه المدينة آيٌ؟»
أدخلتُ محجري
في مضيق حفرته الساعاتُ هل شعبي نهرٌ بلا مصبّ؟

تتجلى النزعة الصوفية في هذا المقطع بوضوح جليّ. فإدخال المحجر في مضيق الزمن هو إطلاق العين في مدى الرؤية والرؤيا استكشافاً. والمدى الذي هاجرت إليه الرؤيا هنا هو المدى الزمني/ التاريخي. ومن خلال هذه المرحلة الاسترجاعية لمسيرة هذا الشعب عبر مراحل تاريخه يأتي الكشف، وتفصح الرؤيا عن مستنقع، نهر بلا مصب، يعج بالأوبئة والتلوث والركود.

«ماذا أرى؟
أرى ورقاً قيل استراحت فيه الحضارات (هل تعرف ناراً تبكي؟)
أرى المئة اثنين أرى المسجد الكنيسة
سيّافينْ والأرض ورده».

يتكرر فعل الرؤية في هذا المقطع، بصيغة الحاضر، أربع مرات متلاحقة ليكرر نقله لدلالة زمنية هي: تزامن الرؤيا والكتابة. أي أن الكتابة تتحقق في زمن انقطاع صوفيّ ورؤيا يشف عنها الاستعمال المتكرر لفعل الرؤيا. وتأتي جمل مختلفة في معناها وصيغتها الزمنية لتدعم هذا التصوّر. ففي الجملة الأولى أتى فعل أرى (بالحاضر) مسبوقاً بأداة الاستفهام «ماذا». ولا يُسأل الإنسان عادة عما يراه إلّا إذا كان مشرفاً على منظر تتعذر رؤيته على الآخرين. وبذلك تكون الجملة الأولى - ماذا أرى؟ - مؤشراً على الحضور في الرؤيا. ثم تأتي الجملة

الشعرية ـ هل تعرف ناراً تبكي؟ ـ لتضيف دعماً آخر لهذا الحضور. ففي قوله: أرى ورقاً قيل استراحت فيه الحضارات، إيصال لسيرة حضارة كسولة جلست فوق أمجادها الماضويّة واستراحت من عناء السعي إلى المزيد. أما أن تتحول شعلة الحضارة إلى امرأة تبكي، فهذه صورة لا تتخلّق إلاّ في مخيلة المغرق في تأمله إغراقًا منقطعاً عمّا حوله. ثم تأتي جملة ـ أرى المئة اثنين ـ لتؤكد حالة الغيبوبة الصوفية في الرؤيا، إذ يفقد الشاعر قدرته على التمييز بين الأعداد. وتتناثر في النصّ الجمل التي تعقب حالات التغييب الصوفي لتعلن الدخول في الهذيان:

«لو كان لو عرف الرعد لو الرعد في يديَّ»
لو غيرت لو غير الغبار عذاراه لو النار همزة»
«تلاشيَ لا شيْ تلاشيتُ وجه واحد نحن. . .»

إن ما أسعى إليه هنا، ليس إثبات الانقطاع إلى التأمل الصوفي، لأنه بعد واحد من أبعاد التجربة الأدونيسية، بل إن ما يهمني التركيز عليه هو إثبات التداعي لا الاستدعاء لأهمية ذلك في النقطة التي سأبحثها لاحقاً.

فهذه الأسئلة المفتوحة، غير الملحقة بالإجابات، تتضمن النواة الدلالية في النصّ لأنها مشحونة بقوة إيحائية تستدرج القارىء إلى إكمال النص وتورطه في البحث عن عناصر الغياب من نواقص وإجابات. وبذلك فهي تستثير الجدل، والقلق، واستنطاق الواقع بدءاً من تاريخه وموروثه، ومروراً بمؤسساته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وانتهاءً ببنيته الفكرية والثقافية. وإثبات التداعي لا الاستدعاء لمثل هذه الأسئلة المحرّضة على تثوير البنية العقلية أمر في غاية الأهمية. بحيث أنها (أي الأسئلة) لو صدرت عن موقف عقلي غائيّ، ورصد سابق مقصود لتحولت القصيدة إلى نشاط خطابي حماسيّ، يصف الواقع جملة وتفصيلاً (أي يصف ما هو معروف للجميع) ويجعل الشاعر شخصاً منفرداً بالرأي في معاينة هذا الواقع والإجابة على إشكالياته وعلاقاته المتصارعة، وهو ما سيؤدي إلى تدنّي الفعّالية الجمالية للشعر لانضوائه تحت التثقيفية من جهة، وإلى تدني فعالية الكتابة وتفريغها من طاقتها الوجودية كرمز فاعل في تثوير البنية العقلية والوعي الذاتي من جهة أخرى.

وبذلك يتحوّل الشعر الخطابي، الناقل للواقع المنظور، بحماسةٍ انفعاليـة إلى مادة للتطهير والتسكين والعزاء.

هـذا ما لم يتـورط فيه أدونيس في «هـذا هو اسمي» وفي إنتـاجه الشعـري برمّته. فهو شاعر يصدر عن التداعي التخييلي، لا عن الاستحضـار العقلي، لا يسرد، ولا يراوح، ولا يقرّر أجوبة أو حلولاً، بل يطرح السؤال نمـوذجاً عينيـاً، للإجابة على الأسئلة، السـؤال هو الجواب على معركة الصراعات الكبرى.

فعندما ينبض السؤال في النسـغ، يسكن الإنسان في صراعـات الوجـود، ويرتقي فوق نقائضها بامتلاكه للحريّة الذاتية في ممارسة الحوار والجدل والمساءلة. فالمالك لهذه الحـرية هـو القادر عـلى انتزاع حقّـه كمعطى من معـطيات حقـوقه كإنسان وهو القادر على الحفاظ على هذا الحق والدفاع عنه.

من هـذه النقطة المهمّـة أمدّ الخـطوط إلى قضية تفـوقها أهميـة واستحقاقـاً لوقفة بحث وتنويه، وهي قضية الالتزام في الشعر وعلاقة أدونيس بها.

فقد تحوّلت هذه القضية إلى إشكالية جـدليـة اختلف فيهـا النقاد، وذوو الاهتـمامات، والاطـلاعـات - الأدبيـة، حين طـرحت في الصفحـات الثقـافيـة للإعلام العربي، وتحلق الكلام الدائر فيها عن أدونيس والالتزام حول نقطتين:

الأولى: تستبعـد شعر أدونيس من دائـرة الشعر الثـوري الجماهـيري نظراً لـ «نخبـويته» واتسـام نتاجـه بسمة الإبـداع المعقّـد ونبـذه للسهولـة والخطابيـة الحماسية المطلوبتين من الذائقة الجماهيرية.

الثانية: تستغرب هجوم أدونيس (في مقالاته ومؤلفاته) على خطابية الشعر السياسي وحماسيته، بالرغم من التزامه الثوري في مسيرته الشعريّة.

إن مـا يسعى النقـد الحـديث - الغـربي والعـربي في آن - إلى تـأسيسـه في الوقت الحاضر، هو إطلاق حريّة الشعـر من واقع كـونه ظـلاً لنمذجـةٍ سابقـة، وأداة إعلامية تنبع فعّاليتها من قوّة تأثيرها وتعبئتها لحماس الجماهير، وإطلاق حريّة الشـاعر من النمـطية والتبعيـة للمضمون الكـلاسيكي الذي تستهـوي حكمتـه وخطابيّته الذائقة الشعرية السائدة، وذلك بغية تحويل الثقافة من مادة استهلاكية إلى رمزٍ فاعل في الوجود.

وقد كتب أدونيس في معرض حديثه عن قضية الالتزام «إن استمرارية التعبيرية القديمة دليل على استمرار البنية الثقافية الذهنية القديمة، فتحطيم البنية التعبيرية إذن، وهو ما يبرز فنياً في الشكل، دليل على الخروج من البنية الثقافية القديمة. ذلك أن الشكل، أي الإطار الجمالي، لا يمثل العلاقات الفنية وحسب، وإنما يمثّل كذلك العلاقات الاجتماعية. فالاجتماعي قائم موضوعياً في بنية التعبير، أي في الشكل. ومن هنا لا تكمن قيمة الشعر في مجرد التزامه السياسي، وإنما تكمن في ما تطرحه رؤياه ككلّ، أو في ما تكشف عنه ككلّ. وهكذا يصبح الالتزام تعبيراً عن فعالية جمالية كليّة، أي عن رؤيا الثورة الاقتصادية الاجتماعية السياسية في تجلياتها وأبعادها الجماليّة. فالالتزام الثوري هو الالتزام بالكشف لا بالوصف»[1].

وبذلك تتجلى حقيقة وجوب نقد الشعر الحديث بمنهجية حديثة تنبع من المفهومات التي يؤسس لها النقد المعاصر، والتي ترى إلى النص من حيث فاعليّته الإبداعية والوجودية، لا من حيث مواكبته للذائقة الرائجة في عصره. فالالتزام بالمعنى النقدي المعاصر هو الكشف عن الصراعات الوجودية لا بوصفها ومحاكاتها النقلية وإنما بمساءلتها ببنية عقلية جدلية. وهذه النقلة التحويلية في مفهوم الالتزام ستعزز ـ حتماً ـ العناصر المؤسسة لخلق القارىء المبدع، الذي سيشارك في إعادة الانتاج الإبداعي في النص من جهة، وفي إعادة إنتاج الواقع المعيش من جهة أخرى.

السؤال ـ كموقف من الكون ـ يتحوّل ـ في شعر أدونيس إلى نواة متحركة تتوالج مع بُنى الحلقات في السلسلة النصيّة، ما شوهد منها في سواد القصيدة، وما غاب في بياضها، أكان السؤال ظاهراً متجسداً في صيغته الاستفهامية أو خافياً مندسّاً في البنية الضمنية للنصّ.

---

(١) أدونيس: الثابت والمتحول ـ الجزء الثالث: صدمة الحداثة مرجع سابق ص: ٢٥٢.

وللسؤال في شعر أدونيس حضور مركّب. فهو ينشطر على ذاته عبر حركة البثّ المباشر/ اللاّمباشر منتقلاً من المحسوس إلى اللامحسوس، ومن التقريري إلى اللاتقريري - الاستفهامي - مستولداً ذاته من ذاته حيناً ومن ضدّه أحياناً أخرى عبر الوجوه التالية:

١ - السؤال المباشر المتجسّد في صيغته الاستفهامية، ومثاله:

«هل تعرف ناراً تبكي؟»
«هل أحزم المدينة بالخبز؟»
«من الحريق من الطوفان؟»

٢ - السؤال غير المتجّسد رغم حضوره. ويبدو في أجلى صوره في مقطع البياض الذي يتبع (منشور سرّي) في نهاية مقطع (سنقول الحقيقة). إذ سبق للشاعر التصريح بأن الأمة غير موجودة قطعاً، أي في خانة اللاّحضور الحضاري والتاريخي (نحن الغياب). إلاّ أنّ ما استدعى قوله (وطني فيّ لاجىء) هو التساؤل الذي تغصّ به مساحة البياض التالية لـ-(المنشور السرّي). هذا التساؤل الملح والمستحوذ على الشاعر هو مبعث التحوّل المفاجىء والانتقال المباغت من (نحن الغياب) إلى (تحبل النار - هذا جنينك؟ - أحزاني ورد - وقادر أن أغيّر).

٣ - تضمين الصيغة التقريريّة بالسؤال: كقول الشاعر في نهاية المقطع الأول: (لم أجدك). فهذه الجملة التقريرية تحمل دلالة زمانيّة مزدوجة هي: نفي الوجود في الحاضر والمستقبل معاً، لعدم وجود قرينة تقيّدها بأحدهما، كاقتران الفعل المضارع بظرف (كالآن) مثلاً. على أنها فوق ذلك تتضمّن تعييناً لمضيّ الفعل واستمراريته في آن، لأن الشاعر تعمّد استعمال الفعل بصيغة المضارع مسبوقاً بلمْ الجازمة، على نحو ما نرى في الآية الكريمة «لم يلد، ولم يولد، ولم يكن له كفواً أحد» وذلك لتقرير دلالة الاستمرارية وتعيين حركة المضيّ للفعل[1]. هذا التعيين التقريري صيغة ودلالة، يتضمن في حقيقته تحريضاً

(١) راجع: الفعل المضارع ودلالته الزمنيّة في موسوعة النحو والصرف والإعراب. الدكتور إميل بديع يعقوب الطبعة الأولى ١٩٨٦ - دار العلم للملايين - بيروت - لبنان، ص ٤٠.

ضدياً يتشكّل في ذهن القارىء بصورة سؤال ذي نزعة ضدّية يفرضه تحدّي الشاعر للوعي التاريخي والجمعي في ذهن القارىء.

(لم أجدك) و(نحن الغياب) و(لم تلدنا سماء لم يلدنا تراب) و(من يرى جثة العصور على وجهه ويكبو لا حراك...) هذه تقريريّة لا تخلو من إجحاف ومغالاة. تقريريّة تستحثّ صيغة السؤال في ذهن القارىء: لماذا لم أجدك؟ ولماذا نحن الغياب؟ ومن ينفي عصر الازدهار الذي كان في حضارتنا شعلة الفكر؟

هذه التقريرية القاسية الصادمة تعمد إلى التحريض الأقصى لاستدعاء السؤال، واستجواب الشاعر والنص في آن، وبتعبير آخر استجواب الحضارة وتاريخها عبر النصّ. وعبر الارتحال في عروق القصيدة ودورتها الدموية يتجلّى «التضمين الدلالي»[1] في جملة ـ لم أجدك ـ حيث يؤدي الفعل بصيغته التقريريّة إلى الانجذاب نحو الدلالة المتأرجحة بين الحضور والغياب أو الحضور بما يشبه اللاّحضور، أي التقرير مع التجريد. وهو ما يحرّض البثّ المعكوس للسؤال: من ذهن القارىء إلى النص بصورة مضاعفة: لماذا لم يجدها؟ وكيف يجدها؟ لماذا نحن الغياب؟ وكيف نتجاوز هذا الغياب؟ لماذا تحوّلت عصورنا إلى جثة؟ وكيف نعيد إليها حركة الحياة؟!

هكذا يأتي السؤال في النص الأدونيسي منشطراً على ذاته مخصباً حضوره في السطح والعمق ومساحات الغياب، قادراً على استيلاد ذاته حتى من نقيضه وضدّه، عبر حركة تتبادل البثّ المباشر/ اللاّمباشر بين النص والقارىء، حيث يبحث الاستفهام عن التقرير، ويبحث التقرير عن الاستفهام بالبث المباشر من النص إلى ذهن القارىء، أو بقلب المعادلة، بصدور البث من ذهن القارىء إلى النص.

يدخل السؤال إلى النصّ الأدونيسي محمَّلاً بمفهوم إنسانيّ شمولي، هو تفجير القلق، وتثوير التأمل لأستقراء الحقائق. وبتعبير آخر هو الدعوة إلى الخروج من واحدية الفكر إلى تعدّده.

---

(١) المرجع السابق ص: ٢١ ـ معنى التضمين ـ.

إذا مثلنا بأثر التعددية الفكرية في كلّ من البنيتين الاقتصادية والثقافية، نجد أن الفرد العربي قد استسلم إلى شبقه الاستهلاكي بآلية بليدة أو ببلادة آليّة، حتى غدا الاستهلاك حالة قائمة تتماهى بها المجتمعات على اختلاف طبقاتها. السؤال، وتعدد الرؤية، هما كسر للعادة والتسليم، وتفجير لحالة التماهي. الفرد القلق هو المتسائل بالدهشة لعظمة الوصول السريع بالطائرة، ولفضل حبّة الدواء التي توقف الصدّاع في رأسه. هذه الدهشة هي التساؤل عن الحركة الإنسانية التي تكمن وراء هذا التطور التقني الهائل. الذكاء الجماعي للبشرية هو الذي طوّع عناصر الطبيعة لخدمة الإنسان. والفكر المتسائل هو الفكر المتواصل مع تطور الحركة الإنسانية.

أما الثقافة، فهي بنية متكاملة في حياة الشعوب. والتردّي الثقافي لا ينحصر في حدود الانحطاط العلمي وحسب، بل يتغلغل في جميع البنى القائمة أي، السياسيّة والاقتصادية والاجتماعية والنفسية. كيف يسائل أدونيس التراث؟ وكيف يستجوب الثقافة؟

يأتي السؤال في القصيدة مفتوحاً بلا إجابة. إلّا أنه لا يكتفي بنفي الإجابة عن النص، بل إنه لا يعبأ بالبحث عنها، أو عن مؤشرات أو موحيات تدل على احتمالاتها. دور السؤال هنا هو تفجير البنية الداخلية لتفجير العلاقات التي تكسر منطق الخوف الغامض من استجواب الموروث والمساس بمعصوميّته. وهو ممارسة عينيّة لاختراق المعنى اللّفظي للتراث وبنيته السطحية للوصول إلى كوامنه حيث الجذر والروح والجوهر. فالدور الذي ينفّذه السؤال هنا هو الاختراق. الاختراق هو الحلّ. والسؤال بالضرورة هو الحل والجواب في آن.

هكذا يتحوّل النص إلى عالم يستنبط التجربة الإنسانية، وبواطن النفس البشرية لا ليقف منها موقف الحياد بل ليسكن في حركتها واصطراعها، وتناقضاتها، ليدلي بدلوه في محاولة الكشف عن الإمكانات التي تحقق تلاؤم الإنسان مع شروط عصره.

٥ ـ الفعل كبنيه لا كمؤشر:

تتـدفق الأفعال في القصيـدة، لا تتوقف ولا تستـوقف، وتتلاحق نـابضـة بالدلالات الـزمنية والنصيـة بحركـة القبض/ البسط القلبيّة. نبضـة تلو النبضة ودلالة تلو الأخرى. ويبلغ عدد الأفعال في القصيـدة ٤٣٢ فعلاً من بينهـا (١٩) فعلاً ناقصاً. وتتوزع كالآتي:

الأفعال المضارعة: لم تبق ـ تدور ـ يجري ـ أصرخ ـ يأتي ـ تعـرج ـ تمشي ـ يقـطف ـ لنبدأ ـ لنبـدأ ـ يغوي ـ أجـدك ـ يجعـل ـ تلد ـ ألمس ـ يجيء ـ أغـيّر ـ أرى ـ أرى ـ تعــرف ـ تبكي ـ أرى ـ ليـأتِ ـ لتستيقظ ـ أرى ـ تنمــو ـ تحتــار ـ يتيــه ـ تهرم ـ أعْطِي ـ أعْـطي ـ آكل ـ يـدور ـ أتهجّاهـا ـ تحمل ـ تمضي ـ يعـرف ـ يلاقينـا ـ سنقول ـ سنقول ـ سنقول ـ يسمّى ـ يسمّى ـ نقول ـ لم تلدنا ـ لم يلدنا ـ يتبختر ـ يمشي ـ تحبـل ـ تلتصق ـ تزلق ـ يخلع ـ أفعـل ـ أحزم ـ نحمـل ـ أغيّر ـ يعـرف ـ يسأل ـ ينزف ـ يثبت ـ يغفـو ـ يحمل ـ تهبط ـ أركض ـ أفتـح ـ تدخـل ـ يخرج ـ يهـزّني ـ أسـطع ـ يقـال ـ لتمت ـ لتـولـدْ ـ يكسر ـ يقلع ـ يستجـرْن ـ يحـوّلن ـ يجتاح ـ يترك ـ تسقط ـ يكسر ـ لأرىٰ ـ لأمحـو ـ يجمع ـ يعـرض ـ أمشي ـ أمشي ـ أمشي ـ تذوي ـ يصدأ ـ يعبر ـ أركض ـ يسير ـ يحمي ـ يغـزله ـ يـراها ـ تشرب ـ يمطر سأرى ـ أسمّي ـ أسمّي ـ أسمّي ـ تولد ـ أسمّي ـ يعـد ـ يغنّي ـ سيجيء ـ يجيء ـ لم يعـد ـ ألجأ ـ يلجيء ـ لا ينفـع ـ يرى ـ يكبـو ـ يحس ـ أغيّر ـ يسكن ـ يجـتّر ـ يشهق ـ يشتهي ـ يمشي ـ ألمح ـ تضــعْ ـ تُغـرّب ـ تـرتسم ـ أحــدّث ـ سـأكتب ـ يجرّ ـ أفـوه ـ أبكي ـ أحفر ـ سـأبكي ـ يبكي ـ سأكتب ـ يجـرّ ـ أغنّي ـ أصرخ ـ يعــد ـ تغـوي ـ تخبط ـ تسمــع ـ أصغي ـ أصــغ ـ تحــرس ـ أحسن ـ يلتحف ـ أمـوت ـ يشطّ ـ تدخـل ـ تخالط ـ تلغـو ـ تمطر ـ يـأتي ـ تسيل ـ أُجبْ ـ يغنّين ـ يسائلن ـ يفّتقْن ـ يُقاس ـ يفتتح ـ يغوي ـ تسمع ـ تسمع ـ يغنّي ـ يشبّ ـ يحـرق ـ يموت ـ تسـير ـ يلبس ـ يغسلها ـ يتعـاطاني ـ أُعـطىٰ ـ أتهجّى ـ أتهجّى ـ أرسمها ـ أتهجّى ـ ينطق ـ يـرسمها ـ لم يعـد ـ ألمحه ـ ستـأتي ـ تحْمد ـ يـذوب ـ يمشي ـ أؤرخ ـ يهمس ـ تجنح ـ ينتشلنا ـ يخيّطن ـ يركعن ـ يصلي ـ يحيّيه ـ يجثـو ـ تصعد ـ يصعد. وعددها ١٩٤ فعلاً.

الأفعال الماضية: وعددها: ١٧٣ فعلاً

دخلتُ - طفونا - ترسّبنا - تقاطعتِ - قطعتْ - انهصرتِ. نسيَ - عَبَر - التقينا - أسلم - استقرّ - دخلتُ - رأيتُ - قبرتُ - جئتُ - جاءت - وقفت - محوته - قيل - استراحت - طار - قدّست - أحببت - أحببت - صفّ - قلتُ - قلتُ - قلت - رأيت - مزج - رموه - غطّوه - سمعنا - رأينا - رفعت - فرّعته - شعشعته - دخلتُ - تساءلتُ - تناثرتُ - اقتسمنا - جعنا - استراحت - حصّنها - سدّه - رموه - اشتعلنا - تمسّكنا - اشتعلت - مُلئت - هلعتُ - غطتني - نهضتُ - نهضتُ - انبجس - انتهى - ابتدأتُ - أيقظتني - انكسر - دخلت - قيل - ارتحْن - استنسروا - انكسروا - كنس - غطّى - سرّه - جُنّ - غنّى - لملمتُ - تقمصّتُ - هامت - حَنَتْ - أسرت - انشطرت - صرخت - قلت - جاسدتك - أدخلتكِ - تناسلتِ - دخلت - اهترأ - أسلم - استسلم - انهصرنا - سمعتُ - سقط - سأل - غنّى - سمع - زحفت - أسلمت - تهت - أحببت - جعلتُ - قلت - قلت - استيقظت - عادت - هزّها - انحنى - انحنى - روى - نفوه - قتلوه - قتلوه - وُلدت - وضع - وضع - أدخلتُ - قتلوه - حفرته - ساءلتُ - انثقب - طاحت - تقيّأتُ - هذينا - هذيت - اصطفيتُ - ملأته - التأم - حملتك - تقاسمه - تكلّم - رصدتني - انطفأ - فتح - نسي - عرف - غيّرت - غيّر - أحببت - ذبت - جعلت - تلاشيت - أنضجتُكِ - استحضرتُ - ملكنا - ملكنا - اهتدينا - قرأت - تنورّت - كوّننا - نبشنا - انصهرنا - أحببت - جعلت - رأيتُ - أكلتُ - خبزت - رأيت - رجّها - انهارت - يبسنا - نطق - يبس - سقط - سقط - ارتحْن - قَبَر - نبش - سمعناه - رأيناه - رأينا - رأينا - انطفأت - حلمنا - هَجَس - استصرختُ - اختمر - عَلّمتهُ - حملت - رأيتُ.

الأفعال الواردة بصيغة الأمر:

تقدّموا - غطّوا - غطّوه - هاتي - اتبعيني - هاتي - اتبعيني - استقرّ - استقرّ - احتضنيّ - امنحني - امتحنيّ - استضيئي - تأصّلي - عُدْ - عُدْ - اخفضْ - انفصلْ - عُدْ - انتظرني - أصغ - اسأليني - أغلقي - لاشيْ - تلاشيْ - جيئي - جيئي - سلسليني - خلّي - اصهريها - تأصلّي - هاتوا - قرّبوا - هزّوا - غيّروا - تقدّم - اغترفني - غِبْ - أضعني - اغترفني - تبطّنْ.

وكذلك ستّة أفعال مضارعة جاءت مسبوقة بلام الأمر وهي:

لنبدأ ـ لنبدأ ـ ليأتِ ـ لتستيقظ ـ لتمتْ ـ لتولدْ

وبـذلك يصبـح مجموعهـا: دون فعليْ ليكنْ، لتكن المُلحقـين بمجمـوعـة الأفعال الناقصة ـ ٤٧ فعلاً.

الأفعال الناقصة: وعددها ١٩ فعلاً:

ليست ـ ليكنْ ـ كان ـ ليس ـ ليس ـ لستُ ـ لتكنْ ـ كنتِ ـ كنتِ ـ تصرْ ـ تصرْ صرتُ ـ كان ـ أظلُّ ـ يكن ـ صارت ـ صار ـ صار ـ لستُ.

وبذلك يكون عدد الأفعـال التامّـة في النص بصيغها المختلفـة ٤٣٣ فعلاً بالإضافة إلى ١٩ فعلاً ناقصاً.

ولا تنحصر قـوة تدفق الأفعـال في طغيان حضـورها وانتشـارها في النص بوجه عام، بل تتجاوز ذلك إلى طبيعة قوتهـا من حيث الكثافـة الكمية والنـوعية التي تتجلى في ظاهرات ثلاث:

١ ـ الكثـافـة الكميـة لحضـور الفعـل وتكـرّره في الـوحـدة الـدلاليـة أي الوحدات اللغويّة ـ الشفـرات ـ التي تسعى مجتمعة لتكـوين سياق ونمـوذج دلالي لها يسبح في السياق الدلالي العام للقصيدة. وأمثل على ذلك بالتالي:

«مـاذا أرى؟ أرى ورقاً قيـل استراحت فيـه الحضارات (هـلِ تعرف نـاراً تبكي؟) أرى المئة اثنين أرى المسجد الكنيسة سيافين والأرض وردةً».

وأيضاً في المقطع التالي:

«والنساء ارتحْن في مقصورةٍ
ينتشلْن الليل من آباره
ويخيطْن السماء
ويغنينّ عليٍّ لهبٌ
ساحر مشتعل في كل ماء

ويُسائلْن السماء
نجمة أو مومياءْ
هذه الأرض
ويُفتّقْن السماء
ويُرَقّعْن السماء»

وتتجلى الكثافة الكمية للفعل في ما أسميناه بالوحدة الدلالية في الأمثلة السابقة (التراث والمرأة).

٢ ـ الكثافة الكمية وتكرر الفعل في الوحدة اللغوية أي في الجملة الواحدة:

«هاتي ألمس يديكِ اتبعيني

أو في قوله:

«انفصلْ عن مسارات خطاها تضعْ تغرّبْ تصِرْ غولاً تصرْ مسلخاً»

أو

«من كونّنا
لم يكن تكوينه إلا سقيفهْ
رجّها الإعصار فانهارت وصارت
خشباً يُحرق في دار خليفهْ»

٣ ـ القوة النوعية للفعل، والمقصود بذلك كونه فعلاً تاماً يدل على الزمن والحدث معاً، أو من حيث كونه فعلاً لازماً لا ينصب مفعولاً أو من حيث جمعه للحالتين في آن. ومثل هذه الأفعال تتمتع بقوّة تعبيريّة عالية تمكّن الفعل من بناء جملة كاملة بمفرده في حالة إضمار الفاعل:

لنبدأ ـ أسلم ـ واستسلم ـ سأبكي ـ أصرخ ـ أصغ ـ تلاشيْ ـ

أو في حال اتصال ضمير الفاعل بالفعل:

طفونا ـ ترسبنا ـ انصهرنا ـ هذينا ـ تناثرتُ ـ انشطرتُ ـ تلاشيتُ ـ

وليس المقصود بهذا رصد الأفعال، أو الإحصاء الآلي للتركيبات اللغوية والأبنية النحوية أو الوصف الأسلوبي، بل اختراق ذلك الشكل بغية الوصول إلى الحركة التي تدور في النسيج العلائقي البنائي.

والمستقرىء لهدف الشاعر من هذا التكثيف الكمي والنوعي للأفعال يصل إلى النتائج التالية:

أ ـ أن الأفعال تجاوزت مهمتها الوضعيّة لنقل الزمن والحدث أي لوصف الواقع المنظور وعلاقاته بالزمن والمكان لتتحوّل إلى لبناتٍ أساسية في عملية الإنشاء الداخلي للبنية اللغوية بكاملها. وبتعبير آخر تحوّل دور الفعل من آلة لتصوير شكل البناء إلى عنصر أساسي في مواد البناء وهندسته ذاتها. هذا التحوّل النوعي للفعل يشحنه بكم هائل من الطاقة التعبيرية، والقدرة التحويلية والفاعلية الانتاجية لتوليد الدلالة المتعددة حيث يتحول النصّ إلى مرج من السنابل في كل سنبلة مئة حبة. فمن يستطيع أن يحدد الدلالات اللامتناهية في تناقضاتها أو انسجامها في أقوال الشاعر الآتية: ألمح كلمة ـ أتهجى نجمة ـ لنبدأ ـ جوعي يدور كالأرض ـ رأيت في دمي الثالث ـ لا يدٌ علي ـ لم يعد غير الجنون ـ

٢ ـ أن قابلية الفعل للإسناد إلى الضمائر تحوّله إلى مولّد لطاقة الحركة والتحوّل والاستدعاء والتداعي في النص، ومن ثم الكشف عن التحولات المفاجئة التي تطرأ على المحاور لحظة تقاطعها، والعناصر لحظة تفاعلها، والأزمنة لحظة تواجهها.

«دخلت مدرسة العشب جبيني مشقّقٌ ودمي يخلع سلطانه:
تساءلتُ ما أفعل؟ هل أحزم المدينة بالخبز؟ تناثرتُ في
رواقٍ من النار اقتسمنا دم الملوك وجعنا
نحملُ الأزمنهْ
مازجين الحصى بالنجوم سائقين الغيوم
كقطيع من الأحصنهْ»

يبدأ الفعل باستدعاء الرؤيا (دخلت مدرسة العشب) ثم يخلع الشاعر من

دمه الحكمة الموروثة والرؤية الماضوية كي يستدعي من الرؤيا الحلول: تساءلت؟ ما أفعل؟ هل أحزم المدينة بالخبز؟ وبعد المساءلة يأتي الكشف ليهوي بطموح الشاعر وحلمه: تناثرتُ في رواقٍ من النار. وفجأة تأتي الأفعال التالية للحظة الاحتراق مسندة إلى ضمير الجمع المتكلم:

«اقتسمنا دم الملوك وجعنا»

فينتهي بعد ذلك الاستدعاء ليبدأ التداعي، تتداعى التباريح الجماعية إلى الرؤيا فتتوحد ذات الشاعر بها ـ إثر انصهاره بالجماعة ـ وتتوحد الأصوات لتتكلم بضمير الجمع تحت وطأة الألم الناري، فيدخل الجميع في الدوار ويبدأ المقطع الهذياني:

«نحمل الأزمنة/ مازجين الحصى بالنجوم/ سائقين الغيوم/ كقطيع من الأحصنةْ»

هكذا يتخلى الفعل عن دوره كمؤشر على التحولات الطارئة إلى صانع لهذه التحولات أي إلى طاقة توليدية لحركة التداعي والاستدعاء والتحول والتفاعل وما يرافق ذلك من انبثاقات دلالية مفاجئة، وتستمر حركة الفعل في التوليد المذكور على مدى النص حيثما وجد الفعل مسنداً إلى ضمائره المختلفة.

٣ ـ إن قابلية الفعل للاقتران بزمانه والدلالة عليه تتحول في النص إلى طاقة لا تكتفي بالدلالة على الزمن بل تتعدى ذلك إلى تفجيره ـ داخلياً ـ وإعادة صنعه. ويعود ذلك إلى الحضور الطاغي للفعل في النص من جهة والحضور الطاغي للأفعال اللازمة من جهة أخرى. وقد أحصينا في النص:

١٧٣ فعلاً بصيغة الماضي، ١٩٤ فعلاً بصيغة المضارع، ٤٧ فعلاً بصيغة الأمر، أتت في معظمها أفعالاً لازمة لا متعدية. ومما يرجّح الحضور الطاغي للأفعال اللازمة في النصّ البعد الصوفي في شعر أدونيس[١]. وما يهمني من الإشارة إلى الحضور الواضح للأفعال اللازمة هو كونها[٢] تدل في غالبيتها على

---

(١) راجع جدول الأفعال الواردة في القصيدة ص ١٣٤ ـ ١٣٥.

(٢) انظر بحثاً بعنوان: متى يكون الفعل لازماً في «موسوعة النحو والصرف والإعراب» للدكتور إميل بديع يعقوب ص ٣٩٤ م. سابق.

السجايا والغرائز والصيرورة وعلى الأمر العرضي الطارىء والمتحوّل دونما حركة. لـذلك نجـد الكـثرة والتكـرار في استعـمال بعض الأفعـال، كـأفعـال الـرؤيـة، والدخول، والقول، والمساءلة، والهبوط، والبدء، والموت... الخ. وكذلك في أفعـال: الجـوع، والغنـاء، والبكـاء، والهلوع، والحب، والجنـون... الـخ. وكذلك في أفعـال الصيرورة: الاستنسـار، الانكسار، الانشـطار، الاستسلام، الانصهـار، الاستصراخ... الـخ. وتعمـل هـذه الأفعـال عـلى صنـع حـركـة العلاقات المتحولة في ذات الشاعر تبعاً لرؤيتـه للوجود، والنـاتجة عن دخـوله في الـرؤيا زمن الكتـابة لتـدل على سـيرورة هذه التفـاعلات في البنيتـين الـداخليـة والخـارجية في آن. وأمثّـل للحركـة اللولبية التي تخلقهـا هذه الأفعـال بالـرسم التالي:

شكل (٢٠)

الدخول في الرؤيا ← الكشف/ الإصابة ← الدهشة والدوار
↓ ↓
الصحوة ← الغياب ← التماسك أثناء التصدع ← التصدع
↓
زمن الكتابة

وتأتي أفعال الأمر جميعها ضمن مـدار الحركـة السابقـة لما تستـدعيه حـالة الدخول في الرؤيا من توحّد الصوت الصوفي.

وإذا كان الفعل المضارع (الصيغة الطاغية في النص) يحدد كتابة القصيدة في الزمن الحاضر، فإن الفعل الماضي الـذي لا يقل حضوراً عـن سـابقه يقـوم بفعل تحويلي كبير في الحركة الـزمنية للقصيـدة كلها. فهـو يستحضر زمن الماضي القريب، والزمن الأسطوري، ليدمج الفعل الذي تحقق في الماضي في لحـظة تبدو وكأنها لحظة الكتابة الحاضرة. إلاّ أنها في واقعها لحظة زئبقية ورجـراجة تتـأرجح بـين الماضي والحـاضر والمستقبل في آن، أي بـين الـذي كـان ويكـون ويجب أن

يكون. ففي المقطع الأول من القصيدة يأتي الفعل المضارع المجزوم «لنبدأ» متكرراً مرتين، ومتبوعاً بفعلين بصيغة المضارع أيضاً.

«لنبدأ ← لنبدأ ← صرخة تعرج المدينة ← والناس مرايا تمشي...»

وتبدو هذه الأفعال وكأنها تتحقق في الوقت الحاضر. ثم يأتي قول آخر ينقض ذلك ويمحو البدء، والصرخة والمشي:

«إذا عبر الملحُ التقينا...
أين أنتِ؟ لم أجدكِ...»

ففعل لم أجدكِ يمحو حركة البدء. فالبدء لا يزال اقتراحاً في الحاضر سينفّذ في المستقبل. فـ«إذا عبر الملح التقينا» وبعد البدء في عبور الملح سيحصل اللقاء.

وأعود لمزيد من الأمثلة في هذا المجال:

«زمني لم يجيء ومقبرة العالم جاءت عندي لكل
السلاطين رماد هاتي يديك اتبعيني...
قادرٌ أن أغيّر لغم الحضارة ـ هذا هو اسمي

لافتة»

فمقبرة العالم التي جاءت في القصيدة، لم تجيء في الواقع، لأن الشاعر يقترح إقامتها لدفن السلاطين (السلطة القمعية) وهذا الفعل سيحدث في «زمني لم يجيء» (بعد) عندما تتشابك الأيدي في العمل الجماعي وتتحول إلى لغم يفجّر الحضارة. ويلاحظ هنا أن الجملة الأخيرة ـ هذا هو اسمي ـ لا تنتهي بنقطة

وكذلك كلمة ـ لافتة ـ لا تنتهي بنقطة توقف، إنما هنالك بياضٌ في مساحة كبيرة كتب فيها الشاعر تفصيلات اللافتة بالحبر السرّي، أي تفصيلات العمل المقترح (سأعود لذلك لاحقاً) ولذا نجد المقطع الذي يليه مباشرة يبدأ بالنقاط المتتالية دلالة على استمرار الكتابة في البياض السابق.

وكذلك يتكرر المحو في الفقرة التالية:

«رأيت في دميَ الثالث عينيْ مسافرٍ مزج الناس بأمواج حلمه الأبدي
حاملاً شعلة المسافات في عقلٍ نبيٍّ وفي دم وحشيّ».

ففعل رأيت هنا يحمل من الفعل الماضي صيغته لا دلالته الزمنية لأن الرؤية هنا تتحقق في زمن الرؤيا لحظة الكتابة. فحقيقة الرؤيا المتزامنة مع زمن الكتابة تحول ماضوية الفعل إلى الزمن الحاضر «أرى في دمي الثالث. . .».

لأن الدم الثالث يدل على اليد الثالثة التي تنبت في الجسد القرين (في اللاشعور كمهيار مثلاً) وتكتب الشعر دون وعي من الشاعر، وهذه هي الكتابة بالرؤيا. فالعينان هما عينا المسافر في الرؤيا، والمسافر هو الشاعر الذي يرصد الحلم الجماعي في مسافات تضيئها نار الشعر وشعلته[1]، ونار الشاعر التي حوّلت دمه من دم مستأنس إلى دم وحشي، أي دم نقيض للدم الراكد في المسّلمات والثوابت فجعلته رديفاً للدم الثوري البكر النزّاع إلى النقض والتحول وتجاوز الواقع المتشظي.

وأعود للمثل الثالث والأخير:

«يخرج الشجر العاشق غصنٌ يهزني انبجس الماء انتهى زمن
الناس القديم ابتدأت وجهي مدارات وفي الضوء ثورة
أيقظتني قرية في مهبّه انكسر الصمت احتضنيّ

(١) يقول أدونيس في قصيدة «قبر من أجل نيويورك»
«أكتشفك أيتها النار يا عاصمتي
أكتشفك أيها الشعر»
انظر أدونيس، الأعمال الكاملة، الجزء الثاني ص ٢٩٥ م. سابق.

يا خالق التعب امنحني أراجيحك امتحنّي أنا الصخرة والبحث
والسؤال ولا عيدٌ ولا موقدٌ أنا الشبح الراصد في فجوة
المدينة والناس نيام . . .»

يبدو من القراءة الأولى أن الشاعر يبشر بخروج الشجر العاشق إلى الحياة: فقد انبجس الماء، وانتهى زمن الناس القديم، وانكسر الصمت. . .

إلّا أن قوله: أنا البحث والسؤال ولا عيدٌ ولا موقدٌ يشير إلى أن الماء لم ينبجس بعد، وأن الزمن القديم لم ينته، وأن الصمت لم ينكسر. ويتبع قوله: أنا الراصد في فجوة المدينة والناس نيام، ليؤكد هذا التصوّر.

هكذا نجد الفعل في النصّ مشحوناً بقوةٍ لا تتوقف عن تفجير الأزمنة ومحو معادلاتها المسلّم بها بدءاً من محو الماضي القريب ومروراً بمحو الحاضر وانتهاءً بمحو الزمن التاريخي:

«وعليّ رموه في الجبّ غطّوه بقشٍ والشمس تحمل
قتلاها وتمضي»

فما الزمن التاريخي لعلي سوى زمن الشاعر نفسه، وما الشمس التي تحمل قتلاها وتمضي سوى الشمس الطالعة في زمن الكتابة، زمن الهزيمة والموت العربي. هكذا يطرح الفعل في هذه القصيدة (وفي الغالبية العظمى من شعر أدونيس) معطى ذا فاعلية تحويلية في خلق حركة من التناقضات الداخلية التي تدمّر المسلمات الموروثة في البنية اللغوية والتعبيرية في الشعر المعاصر.

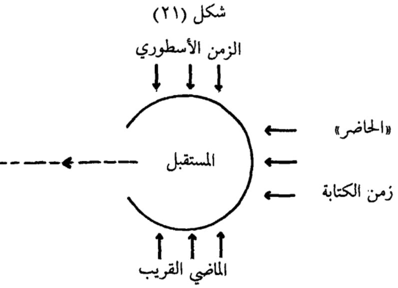
وبذلك يكون ما قدمه أدونيس بقلب العمل الوضعي للفعل وتحويله إلى نواة بنائية في النصّ، هو الخروج الميداني من البنية التعبيرية السائدة والمسلّم بها من النقدين العربي ـ منذ الجرجاني ـ والغربي على المستوى الكلاسيكي والمعاصر في آن. فالكلمة لا تدل بمفردها وإنما تكتسب دلالتها من السياق. وما يطرحه أدونيس هنا هو أن الكلمة لا تدل مفردة ولا تدل في السياق إلّا احتمالاً. لأن السياق المطروح هنا سياق مدمّر وتوالدي، واحتمالي. فالسياق الثابت والمحدود يتحوّل إلى بئر مغلقة تستنقع فيها الدلالة الأحادية بانتظار الاختناق. والسياق المتفجّر الاحتمالي يتحول إلى فضاء، تصعد إليه الدلالة

نجمةً بآلاف الأجنحة لتلد آلاف النجوم. وبذلك تكون الكثافة الكمية والنوعية للفعل الواحد قد طرحت التحولات والمعطيات التالية: نصاً يحتمل عدة نصوص، وجملة تحتمل عدة جمل، وسياقاً يحتمل عدة دلالات، وأزمنة تحتمل عدّة أزمنة.

ولذلك فالنص الذي يطرح احتمالات قابلة للمفاضلة والترجيح، يجب أن يبقى تأويله سؤالاً يؤسس لأسئلة كثيرة تطرحها كل قراءة جديدة له، ويصبح الإقرار بالنتائج الحتمية في نص كـ «هذا هو اسمي» قاصراً عن الإثبات والبرهنة.

وانطلاقاً من مبدأ التأويل المتعدد للنص المتعدد، أختم دراسة هذه الفقرة بدور الفعل في تفجير حركة الزمن داخل القصيدة.

شكل (٢١)



لقد استحضرت القصيدة طموحاتها من الأزمان الثلاثة وقام الفعل بنقل هذه الطموحات ورؤيتها الوجوديّة والكونية إلى الزمن الذي يلي زمن الكتابة. فطموحات القصيدة لا تنتمي إلى الزمن الأسطوري (علي «الحاضر لا الماضي» والمتنبي والحلّاج والنفّري الخ...) ولا تنتمي إلى الزمن الحاضر رغم أنه الزمن الفعلي للكتابة. إنما تنتمي إلى المستقبل الذي سيتحقق فيه فعل التغيير والتحوّل وتجاوز الواقع الحالي.

ففي بـداية القصيـدة طرح الشـاعر رؤيـة (رأيت أن تلد الثورة أبنـاءهـا) ومنهجاً للعمل بالفعلين الطلبيين (لنبدأ، لنبـدأ). وجاءت خـطوة العمل الأولى في الممارسة الميدانية التي طرحتها القصيـدة في تفجيرهـا للبنية اللغـوية والتعبـيرية وتجاوزها لمعايير الثقافة الموروثة (فالثقافة ليست بنية فـوقية بـل هي بنية كليّـة كما يقول أدونيس في الثابت والمتحول). أما الخطوة الثانية التي تحققت ـ مجازيـاً ـ في النص فهي: استحضار الفعل من زمن المستقبل إلى زمن الكتابة وإعطاؤه صيغة الماضي، لإثبات صدق الرؤيا، والتحقق الفعلي في زمن الكتابة، ومن ثم الانتماء إليه. ومما تحقق فعلاً في زمن الكتابة:

«نهضت أفتح شباكاً:
حقولٌ خضر أنا الفاتح الآخر والأرض لعبة فرس تدخل في الغيم».

«انـبجسَ المـاء. . ./ انـتـهـى زمـن الـنـاس الـقـديـم. . ./ انـكسر الصمت. . ./ تنـاسلت في خطوي طـريقاً. . ./ هكـذا أحببت خيمه وجعلتُ الرمل في أهـدابها شجـراً يمطر والصحـراء غيمه. . ./ استحضـرتُ موتي. . ./ اهتدينا. . ./ نبشنا كلمات دفينة طعمها طعم العذارى. . ./ ورأيت التاريخ في راية سوداء يمشي كغابة. . .»

إلا أن الشـاعر رغم كـل هـذه الأفعـال والأحـداث المتحققـة يقـول: «لم أؤرخ» لأن كـلّ هذه الأفعـال الماضيـة جاءت هنـا لتختصر المسافـة التـاريخيـة/ الزمنية وتبشّر بكشوفات الرؤيا قبـل زمانها الفعـلي. أما الخـطوة الثالثـة فتأتي في المقطع النهائي من القصيدة:

«لم أؤرخ
عائش في الحنين في النار في الثورة في سحر سمّها الخلّاق
وطني هذه الشرارة، هذا البرق في ظلمة الزمان الباقي. . .»

وهذا يوضّح أن الثورة التي يـطمح إليهـا أدونيس تنتمي إلى زمن مـا بعـد الكتابة، وأن «الكتابة» التي يـطمح إليهـا الشاعـر سيأتي بهـا الزمن الـذي سيلي خروجه من ـ هذا هو اسمي ـ.

هكذا يطرح الفعل في القصيدة، زمنا لا ينتمي لصيغة وضعيّة محددة، بل

ينتمي إلى حركته، وتغيّره وتحوّله، وعدم ثباته، واستمراريته بحركة الموجة التي تنتزع بدءها من لحظة الانتهاء والتلاشي.

هكذا يفجّر أدونيس صراعات جدليّة يصطدم فيها منطق المُسْترجَع من الزمن الأسطوري، بمنطق المُسْتَحْضَر من الزمن الآتي، مع منطق الكتابة في واقع الزمن الحاضر. وبذا يشتعل منطق القصيدة/ القارىء بالبحث عن معادلات وجودية تتجاوز صراعاتها الكبرى، لتؤسّس معادلة للوجود في الزمن الآتي. ويمكننا متابعة دور الفعل في تفجير حركة العلاقات الداخلية ونقل التحوّلات الطارئة ـ خاصة في موقف التوحّد الصوّفي ـ حيث يقوم الفعل بقوّته البنائية بتحويل الذاتي إلى جماعي/ كوني في الجدول التالي:

● = ترمز إلى الذاتي

⊕ = ترمز إلى الجماعي

⊞ = ترمز إلى الكوني

شكل ٢٢/١

الذاتي	الجماعي/ الكوني	الصوت الموحّد الذاتي/ الجماعي/ الكوني
● دخلتُ إلى حوضكِ	⊕ طفونا ترسّبنا	●⊕
● قطعت صدركِ أمواجي	⊕ لنبدأ	●⊕
● أصرخ أن الطوفان يأتي	⊕ لنبدأ	●⊕
● دمي غصن أسلم أوراقه	⊕ إذا عبر الملح التقينا	●⊕⊞ - - -

شكل ٢٢/٢

● عندي مدينة تحت أحزاني	⊞ تقدّموا فقراء الأرض	●⊕⊞ ---
● زمني لم يجيءْ	⊞ مقبرة العالم جاءت	●⊕⊞ -.-
● قادرٌ أن أغيّر	⊞ وقفت خطوة الحياة	●⊕⊞ - -
● محوتُ بسؤالاتي	⊞ استراحت الحضارات	●⊕⊞ -.-
● أرى سيافينْ	⊞ والأرض وردة	●⊕⊞ - -
● صحرائي تنمو	⊕ لبنان صفّ أمعاءه	●⊕

قلت استقرّ كالرمح يا نيروز
عليّ رموه في الجبّ
عليّ غطوه بقشّ

التخيّل والواقع روما --
والشمس تحمل قتلاها --
هل يلاقينا الضوء
سمعنا دماً

شكل ٣/٢٢

تساءلت ما أفعل؟
هل أحزم المدينة بالخبز
تناثرتُ في رواقٍ من النار

اقتسمنا دم الملوك
جعنا
نحمل الأزمنه مازجين
الحصى بالنجوم

سائقين الغيوم
كقطيع من الأحصنه

قادرٌ أن أغيّر
عليّ رموه في الجبّ
كان الجمر ثوباً له
اشتعلت
أنا الشبح الراصد
أنا الصخرة والبحث
دمي هجرة السماء
صوتي يكسر عكاز الأغاني
عليٌّ فاتحٌ أحزانه
وعليّ لهبٌ
وطني راكض كنهر من دم
تقمصت سراجاً

الأمة استراحت
تمسكنا بأشلائه
اشتعلنا
مساء الخير يا وردة الرماد
الناس نيام
والنساء ارتحن في مقصورة
ولتولد حراب الوقيعة الأبدية
النساء يستجرن
للذين استنسروا وانكسروا
هذا زمن الموت ولكن كلّ
موت فيه موت عربيّ
جبهة الحضارة قاع طحلبي
سيف التاريخ يكسر في
وجه بلادي

شكل ٢٢/٤

أيامي ثقب في جبيني	اهترأ العالم
أمشي على جليد ملذّاتي	جيش من وجوه مسحوقة يعبر التاريخ
أركض في صوت الضحايا وحدي	انصهرنا
هكذا أحببت خيمه	هذه [. . .] أمة مهزومة
أسمّي شجر الشام عصافير	ربّما تولد زهرة أو أغنية
أسمي قمر الصحراء نخلة	ربما استيقظت الأرض - -
لم يعد شيء يغنّي أغنياتي	سيجيء الرافضون. . . - -
هل لتاريخي طفل	لم يعد غير الجنون - - -

شكل ٢٢/٥

قادرٌ أن أغيّر	التواريخ أسراب جراد ---
ألمح كلمة	كلنا حولها سراب - -
ألمح كلمة	ترتسم الأمة فيها كبذرة ---
لن أحدّث عن موت صديقي	ريف من الزهر الأصفر حولي
سأكتب	عن الحلم عالياً كبروج ---
سأبكي	لأمة ولدت خرساء
لم البكاء على طفل شاعر	وضع الخليفة قانوناً
أدخلتُ محجري في مضيق حفرته الساعات	شعبي نهرٌ بلا مصب

شكل ٢٢/٦

أغنّي لغة النّصْل	انثقب الدّهْر
أنا الغصن لاجئاً	هل تسمع هذا النواح في كبد العالم؟
أُصغي للموتِ	هذينا



٦ ـ البنية المسرحية

المناخ المسرحي الذي يخيّم على القصيدة هـو نفس المناخ الـذي تنمو فيـه كتابة أدونيس في معظمها. فزمن الكتابة غير مسبوق بالتخطيطات والـرسومـات التفصيليـة السابقـة لمرحلة التنفيـذ، أي بالإعـداد لتقسيم النص إلى مسـاحـات محددة يجري فيها تصنيف اللوحات المسرحية، وتقسيم الفصول، وتوزيع الأدوار على الشخصيات حسب ما تقتضيه طبيعة حضورهـا المسرحي كشخصية محـورية بطوليّة أو ذات حضور عابر. كما أنه لا يجري تحـديد زمن لإسـدال الستارة بـين

الفصول، وللإسدال الختامي الذي يشير إلى خروج البطل والشخصيات الأخرى من مسرح القصيدة. فللقصيدة مساحات مفتوحة البداية والنهاية في آن، فالبداية استمرار لفيض سابق، والنهاية اتصال بفيض آتٍ.

إلّا أن طبيعة الروح التي تنبض في النص الأدونيسي توحي بالمناخ المسرحي وتلهم به. وتحليل هذا المناخ ودراسة عناصره ومكوّناته، يجعل هذا الجو المسرحي يتجاوز كونه مجرّد حالة توحي وتلهم إلى كونه مادة متشكلة في بناء النص.

وما أعنيه بطبيعة النص الأدونيسي هو: مكوّناته العامة وعلاقاته: أبعاده المتلاقية في نقطة تبعثرها، وأصواته المنشطرة في نقطة تلاحمها، وحركته المتناقضة عبر تواجهها، وأزمانه المتداخلة عبر تباعدها، وأيضاً علاقاته المتفجرة لحظة بنائها. وتأتي هذه العلاقات المنسجمة في تناقضها محصّلة للأسباب التالية:

١ ـ البناء الشبكي الذي تتَمَدّدُ رقعة نسيجه لتترك فجوات شبكية واسعة تسمح للشاعر ومحاوره بحرية عبورها واختراقها، دخولاً وخروجاً، صعوداً وهبوطاً، بتلقائية وسهولة.

٢ ـ الصدور عن طبيعة التأمل الصوفي التي تخلق في النصّ حركة توالدية تنبثق عنها دفعات موجية يتجاذبها عاملان: التداعي والاستدعاء أو الحضور والاستحضار. فالتأمل الصوفي في حقيقته فعل يقوم على استحضار الرؤيا واستدعائها. ولكن، حال الدخول بها، تهطل التداعيات حدثاً تلو الحدث وتتشابك المحاور والأبعاد.

٣ ـ الحضور المباغت للحدث/ الرمز ـ عليّ ـ الثائر ـ الجيش المهزوم ـ دمشق... الخ يصيب الشاعر بدهشة الصدمة المباغتة، فتحدث «السقطة»[1] ويمر الشاعر بمراحل رد الفعل اللاشعوري: الدهشة ـ الهزة ـ الدوار ـ المجاهدة للتماسك أثناء الدوار ـ الهذيان ـ الإغماء والغياب.

هذه العناصر المتكررة في النص الأدونيسي تطرح فاعليّة إخصابية هائلة

(١) راجع ص ١١٧ من هذه الدراسة.

لمكونات الحركة المسرحية في النص. تداعي المحاور وتقاطعها، إيقاع الصوت وانشطاراته، شخصيات تحت دائرة الضوء، وأخرى في المناطق **الظلّيّة**، والعديد من القوى العاملة في الدهاليز الخلفية، كل ذلك يتضافر لتغطية متطلبات الإخراج المسرحي. وتنطبق هذه السمات على جميع أعمال أدونيس ـ باستثناء بداياته الأولى ـ وأخصّ بالذكر تمثيلاً لا تحديداً: «مفرد بصيغة الجمع» و«مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف» و«قصيدة ثمود» و«بابل» و«خليط احتمالات» و«كتاب التحولات والهجرة»، هذا فضلاً عن قصائد «المسرح والمرايا».

تتكثف الحركة المسرحية حول الشخصية المحورية والمحاور الرئيسة، وتتناثر حول المحاور الفرعية.

أ ـ الشخصية المحورية التي تستأثر بالبطولة وطغيان الحضور الصوتي وقوفاً تحت دائرة الضوء هي شخصية الذات الكاتبة/ الشاعر. ويمر هذا الحضور بمراحل ثلاث: الأولى الإعلان عن دخول وقت الافتتاح مع التقديم لشخصية البطل. والثانية الانهماك في المرحلة التنفيذية. والثالثة: الإعلان عن التوقف المؤقت لمتابعة الفصول الباقية.

يطل الشاعر في مستهلّ القصيدة ليعلن الافتتاح: هذا بدئي.

ثم يُرفع الستار عن أرض المسرح/ الخشبة ذات التركيب الأركيولوجي المتعدد الطبقات، حيث ستدور الأحداث فيها بين الطبقة/ القشرة (الشعور الواعي) والطبقة/ النواة (اللاشعور).

«عندي مدينة تحت أحزاني»: تصعد البداية من الطبقة الدنيا في اللّاشعور، ثم تتصاعد الارتجافات التحتيّة المروّعة عبر (عندي) المكررة:

«عندي مدينة تحت أحزاني
عندي ما يجعل الغصن الأخضر أفعى
عندي ما يجعل الشمس عاشقة سوداء
عندي . . .»

وعندي وطن «فيّ لاجيء» وعندي له هالات ولوع، وعندي نار تنقض،

ولهبٌ يمحو، وجنون يخترق. «وعندي لكل السلاطين رماد»، وعندي لغم أفجّر به الحضارة، وقادرٌ أن أغيّر. . .

هكـذا تتكرر عنـدي في مستهل القصيـدة مكتوبـة بالحـبر الأسـود تـارة، وبـالحبر السرّي تـارات أخرى لتقّـدم الشخصية البـطوليـة الـواقفـة تحت بقعـة الضوء. ثم تعرّف الشخصية باسمهـا تعريفـاً مباشـراً «هذا هـو اسمي» فيسقط الظرف «عندي» من مقـاطع النص البـاقية لانتفـاء الحاجـة الدلاليّـة لوجـوده ، ويُستبدل بضمير المتكلم «أنـا» الذي سيتصـدّر عـدداً من الجمـل الاسميـة ذات الإيقاع المناسب للالقاء المسرحي :

«أنا الفاتح الآخر والأرض لعبة [. . .]
أنا الصخرة والبحث والسؤال ولا عيدٌ ولا موقدُ [. . .]
أنا الشبح الراصد في فجوة المدينة والناس نيام [. . .]
أنا الساكن المدى والمزامير أنا الغصن لاجئاً [. . .]
أنا الليل والنهار [. . .] أنا الوقت. . . »

إلّا أن تمـوضع الضـمائر والـظروف في الجمل الاسميـة سيبقى ذا فـاعليـة ثـانويّـة في حـركـة النص، لأن العنصر الأصـل/ النـواة الـذي سيقـوم بتفجـير العلاقات، وتحويل مسـارات الأبعاد والحـركة هـو: «الفعل» بحضـوره الطاغي ودلالته المكثّفة كما رأينا في فقرة سابقة.

إذا استثنينا المحور البطولـي نجد أنّ المحاور الفرعية لن يكون لهـا ظهور فيزيائي مجسّد على خشبة المسرح، أي أنها لن تظهر انفرادياً لتحاور البطل وقوفاً تحت دائرة الضوء كمهيار مثلاً[1]. بـل سيكون لهـذه الشخصيات حضـور خفي يتجلّى بالدفعات الصـوتيّة التي تصـدر عن صوت الشـاعر ـ فـرادى وجماعـات ـ لتنقل منطق القصيدة وغاياتها وصراعاتها المختلفة. وهذا ما أسمته خالدة سعيـد «بالتجريد المسرحي» وشرحته بقولها:

---

(١) سأعود لشرح سبب إضافتي لمهيار إلى المحـاور الرئيسـة في فقرة لاحقـة. راجع صفحـة ١٦١ وما بعدها.

«تبقى الحركة والتيارات والأبعاد وتغيب التفاصيل»[1].

وسوف أمثّل لهذا التجريد المسرحيّ، وتناوب التوحّد والانشطار، في متابعتي لظهورات «عليّ» وغيابه على مدى القصيدة.

تنشطر أنا الشاعر ـ كما تقتضي المسرحة ـ إلى أنا ـ هو، أنا راوية وهو مرويّ عنه. الهو المروي عنه يفتح المجال للأسطورية كنتيجة لاحتمالات التداعي التاريخي. والدليل على أن علياً في القصيدة هو الشاعر نفسه يظهر في القول: «هل يعرف الضوء في أرض علي طريقه». لأن القصيدة برمّتها معنية بأرض عليّ الحاضر لا التاريخي، والمشكلة هي مشكلة الضوء في أرض عليّ الحاضر لا مشكلة الضوء في أرض علي التاريخي، وإن كان الشاعر يوظف الالتباس والتشابه للخروج من الخصوصية إلى العمومية.

أ ـ يبدأ بتحويل الأنا إلى مروي عنها مولّداً جواً مأساوياً نتيجة استشفاف الأنا المغيّبة وراء الهو ونتيجة ازدواج الصوت:

«. . . وعليّ رموه في الجبّ غطّوه بقشٍ والشمس تحمل قتلاها وتمضي».

ب ـ ثم يتبع سؤال مفرغ من الدلالة على شخصية السائل:

«هل يعرف الضوء في أرض عليّ طريقه؟»

ج ـ ثم تأتي ثلاثة أفعال متلاحقة مسندة إلى ضمير الجمع المتكلم لتشير إلى أن الصوت السائل هو الصوت الجماعي:

«هل يلاقينا؟ سمعنا دماً رأينا أنيناً»

د ـ ثم يأتي مقطع غنائي طويل يتعمّد فيه الشاعر تقديم ثلاث جمل فعلية، وواحدة اسمية تقديماً واضحاً وجلياً، وذلك لإبراز وظيفتها البنائية وتصعيد مهمتها الدلالية على تأكيد جماعية الصوت[2].

(١) خالدة سعيد: حركية الإبداع ص: ١٠٢ مرجع سابق.

(٢) راجع النص الكامل للقصيدة في الملحق المثبت في نهاية الكتاب.

«سنقول الحقيقة: هذه بلاد

رفعت فخذها

راية...

سنقول الحقيقة: ليست بلاداً

هي اصطبلنا القمريّ

هي عكازة السلاطين سجادة النبيّ

سنقول البساطة: [......]

نحن الغياب

لم تلدنا سماء لم يلدنا تراب

إننا زبدٌ يتبخّر من نهر الكلمات

[.....]».

هـ - بعد ذلك ينشطر الصوت الجماعي ويعود صوت الشاعر إلى التفرد بمقطع طويل (وطني فيَّ لاجىء...) ليعود الشاعر بعده إلى تغييب الأنا وراء الهو وتحويل الأنا إلى مجرد شاهد يروي فيها آلامه تلبس الهو:

«... وعليّ رموه في الجبّ كان الجمر ثوباً له»

و- ثم تأتي ثلاثة أفعال متتالية لتكشف الضمائر التي أسندت إليها عن الدلالة المكثّفة في المقطع:

«اشتعلنا تمسكنا بأشلائه

اشتعلتُ مساء الخير يا وردة الرماد»

فالهو لم يشتعل منفرداً، والأنا لم يشتعل منفرداً (اشتعلتُ) بل اشتعل الشاعر والهو الذي يشكل جسر التماهي بالجماعة واشتعلت الجماعة، إذ تحوّل الجميع إلى عنصر واحد، إلى حياة واحدة، إلى وردة واحدة تشتعل في محرق جماعي وتتهيأ لأن تصير رماداً. هذا ما ركزّت على الإشارة إليه في دراستي لقوّة الفعل في النص، وقدرته على تفجير الحركة والعلاقات الداخلية، والتصعيد المذهل للدلالة. لقد قامت الأفعال السابقة بإدماج الواحد بالكل، والكل بالواحد، ليصبح الوطن الذي ليس لاسمه لغة، والمهاجر الذي ينزف نفياً،

وسيّد الحزن الذي لا ينام رمزاً لكل فرد من أفراد الجماعة، بل رمزاً للجماعة بأسرها.

يلتئم صوت الشاعر في مقطع (يخرج الشجر العاشق) ليعاود ظهوره المنشطر متقمصاً الشخصية الثانية لأدونيس بصوتها الآخر: شخصية مهيار وصوته.

ز ـ «وعليّ فاتح أحزانه
لبهاليل الشقاء
للذين استنسروا وانكسروا. . .»

الصوت المتحدث هنا هو صوت مهيار الذي قال يوماً «مهيار وجه خانه عاشقوه». ويسمح الكلام على علي (الأنا) بصيغة الغائب بسماع أصداء بعيدة تبطّن الصورة الحاضرة وتستدعي صورة لعليٍّ بعيد خانه البهاليل الذين استنسروا وانكسروا. ولكن لماذا هذا الإصرار على صوت مهيار ووصفه بالشخصية الثانية لأدونيس؟

والإجابة هي أن أدونيس في ـ هذا هو اسمي ـ هو غير أدونيس في ـ أغاني مهيار الدمشقي ـ أدونيس يقول هنا «قبرت ملايين الأغاني» ويقول «صوتي هذيان المغير يكسر عكاز الأغاني ويقلع الأبجدية». وأدونيس يفجّر في هذا هو اسمي كلّ بنية أنشأ بها مهيار الدمشقي سابقاً لكنّ مهياراً لا يزال يغالبُ ليعود متوكّئاً «على عكاز الأغاني»:

«وعليّ لهبٌ
ساحرٌ مشتعل في كل ماء
عاصفاً يجتاح ـ لم يترك تراباً أو كتاباً
كنس التاريخ غطّى
بجناحيه النهار
سرّه أنّ النهار
جنّ»

ومن يُبدل اسم عليّ باسم مهيار سيتمكن من إدراج المقطع في ديوان أغاني مهيار الدمشقي بتلاؤم تام.

إن هذه المتابعة لحركة أحد المحاور الرئيسة في النص (عليّ) بإمكانها أن تغني عن متابعة المحاور الأخرى، وأن تفتح المجال للمرور العابر على النقاط التالية: تقاطع المحاور، وتقاطع الأصوات، والحركة الضوئية.

١ ـ إن حركة الدخول/ الخروج التلقائي للمحاور إلى النص هي محصّلة طبيعية للبناء الشبكي للقصيدة المليء بالمفاصل والتقاطعات المتحركة. فعليّ الشاعر المنشطر والمتداخل بالرمز التاريخي للضحية والغدر من قبل الأهل والجماعة، يقابله الثائر المتوحّد بموته كرمز للفداء، فداء الأمة بالدم الثائر الوحشي. وأدونيس المُدَمّرْ في واقعه، والمُدَمّرْ في نصّه يقابله مهيار المنسجم مع صوته والمتلائم مع غنائيته. وامرؤ القيس والمعرّي والمتنبي ذوو الدم الفائر المجابه للثقافة والعصر، يقابلهم الجنيد والحلاج والنفرّي الغرقى في انسجام التصوف والتأمل والعبادة. ودمشق/ بغداد المعادل الشعري للوطن الذي كُسر سيف التاريخ في وجهه، تقابله جزر اللهيب التي تصعد في آسيا وبرقُ الوطن الآتي في الزمان الباقي. حركة لولبية، وتقاطعات لا تكفّ عن العصف اللولبي في أركان القصيدة. محاور تلتقي في نقطة تناقضها، تجمعها تباريحها المختلفة في مسيرة واحدة، ويبقى هذا التناقض المؤتلف، والتنافر المتناغم، من أبرز الخصائص الإبداعية في شعر أدونيس.

٢ ـ إن حركة الانشطار/ التوحّد الصوتي للمحاور تأتي كمحصّلة ناتجة عن حركة التداعي/ الاستدعاء التي تقتضيها القصيدة/ الرؤيا[1]. حيث أن الاستدعاء الأول هو الرؤيا، ومن ثم يأتي الكشف، ومن ثم يتبع التداعي الصورة تلو الأخرى عاصفاً بالصوت والإيقاع صعوداً وهبوطاً مع تصاعد طموح القصيدة إلى أقصى ذروة (لغم الحضارة هذا هو اسمي) وانهياره إلى أعمق نقطة في الاستسلام لليأس الفادح (نحن الغياب/ لم تلدنا سماء لم يلدنا تراب).

---

(١) راجع ما ورد في هذا الموضوع ص: ١٧٨ والرسم رقم ٢٤ في الصفحة نفسها.

٣ ـ أما الحركة الضوئية فلم تتعرض للانشطار والارتباك في وجوب التنقل بين المحاور، إذ انحصرت مهمتها في متابعة تحركات الشخصية الشعرية البطولية في كل الاتجاهات. إلّا أن ذلك لا يعني أن الحضور الحركي والصوتي كان محصوراً في البقعة الضوئية المسلطة على الشاعر/ البطل، فقد كانت المناطق الظليّة مفعمة بالمحاور المتناوبة في الدخول إلى بقعة الضوء عبر التوحّد بشخصية الشاعر والصدور عنها.

من المحاور الفرعية أنتقي ثلاثة محاور، لأمرّ عليها بقراءة عابرة:

١ ـ مهيار/ القرين:

كنت قد أسلفت في معرض ذكري للمحاور الرئيسة في القصيدة أن «مهياراً» هو الشخصية المحورية الرابعة بالإضافة إلى الشاعر وعليّ والثائر.

فليس مهماً أن يعلن أدونيس عن دخول مهيار من الخارج كمحور منفصل أو متجسّد بالصوت، أو الحركة المغايرة، وليس مهماً أن يُرى مهيار واقفاً تحت بقعة الضوء متفرداً بها، وذلك لأن مهياراً منذ رحيله ـ من وادي عبقر ـ إلى ديوان أدونيس، تسلل إلى بواطن الشاعر وأغواره، قريناً مقيماً، لا تخرجه رقية ولا تفصله تعاويذ.

يحدث أحياناً أن يتجسّد القرين ليخاطب أدونيس ويحدّثه:

«مهيار يقول: «الذكرى لا تجدي»
ويقول: «الريحُ تؤاتي سفني،
حين يكون البحر بعيداً»[1]

فيردّ الشاعر على مهيار قائلاً:

«أشهد أن الذكرى لا تجدي
لكن،
أشعلتُ مصابيح الذكرى

(١) الفقرات مقتطعة من «قصيدة ثمود»، أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الثاني ص ٣١٨ وما بعدها.

لتكون لكَ الصوت المرئي. . .»

وغالباً ما يتوه الشاعر عن مهيار إذ يشرد منه في الغياب:

«ورأيتك تنأى. . .»

فيعدو الشاعر خلفه في المتاهات، ويدخل في محرق الشعر باحثاً عنه:

«يحدث أن أستسلم للطرقات
فأهبط في قيعانٍ
وأجاور أغصاناً، أو أتعب مثل رمادٍ
بحثاً عن أشباهي».

إلّا أن هـذه المعادلـة تنقلب على أعقـابها في ـ هـذا هـو اسمي ـ ليصبح الهارب أدونيس، والراكض الباحث عنه هو مهيار. لكنّ مهياراً لم يكن يومـاً ظلاً تابعاً لأدونيس أو منفصـلاً عنه بـل كان دائـماً اليد الثـالثة التي تكتب دون وعي منه، والعين الثالثة التي تجول في الرؤيا في وجه:

«مسافر مزج الناس بأمواج حلمه الأبدي».

مهيار هنا يحاول كتابة النص وإخراج المسرحيّـة، وأدونيس يغالبـه، يفجّر نصه، ويُبعثره ويجابهه بالخروج عن الـدور والنص في آن. إلّا أن تجسيد القـرين وقذفه خارجاً إلى ركن مظلل أو خلف الستارة أمرٌ عصيّ، فمهيار لم يبرح مكانـه الأصلي في بواطن أدونيس ولن يبرحه. لذلـك يدخل الشاعر بقـرينه إلى خشبـة المسرح ليبدأ صراع المجابهـة والمغالبة، بالإضافة إلى ما أسلفت الكـلام عليه من الانشطار: صوت لهذا وصوت لذاك.

ولئن تحققّت الغلبة لأدونيس في معظم مقاطع النـص فـلأنه بـذل مجهوداً مضنيـاً في استجـماع مـا يملك من قـدرات ومهـارات للوصـول إلى طمـوحـه في التجاوز والعبور؛ وحين يجهده الصوت المرتفع، والمنشطر عـلى نفسه، والمنفصم إلى أصوات أخرى، يأوي إلى صوت يتناغم مع ذاتـه، ويُسكّن توتـره، ويهدىء نبرته، فتتحقّق الغلبة لمهيار، ويتناغم الإيقاع في المقاطع الغنائية:

«وعليّ لهبٌ
ساحر مشتعل في كل ماء
عاصفاً يجتاح ـ لم يترك تراباً أو كتاباً
كنس التاريخ غطّى
بجناحيه النهار
سرّه أن النهار
جُنَّ
هذا زمن الموت، ولكن
كل موت فيه موت عربيّ
تسقط الأيام في ساحاته
كجذوع الأرزة المكتهلةْ
إنه آخر ما غنّى به
طائر في غابة مشتعلهْ»

هكذا يرجع الصوت إلى غنائيته، دون أصداء، أو انشطارات. وتسترجع الجُمل الألفة فيما بينها، ويتزاوج الشتات. إنه صوت الانسجام الكلي مع الذات الواحدة، لأن مهياراً تحوّل من رمزٍ إلى حالة تكوّنٍ مشتركة في الرحم الواحدة:

«مهيار
توأمنا توأم النّهار»

فلا عجب إذن أن يحسّ مهيار بما يحدث لأخيه التوأم:

«حيث رأى مهيار
كيف تجيء الشمس كل يوم
إليّ، بعد النوم
حيث يصير الماء
من لهفة، نافورة الحريق...»

سأمثل على ذلك بفقرات من المقاطع الغنائية تقابلها فقرات من أغاني مهيار الدمشقي

شكل (٢٣)

هذا هو إسمي	أغاني مهيار الدمشقي
«وأُسمّي شجَرَ الشّام عصافيرَ حزينهْ (ربما تولد بعد التّسميهْ زهرة أو أغنيهْ) وأسمّي قمر الصحراء نخلهْ ربما استيقظت الأرض وعادت طفلة أو حلم طفله	يحلم أن يرمي عينيه في قرارة المدينة الآتية [...] يحلم أن يجهل أيامه الآكلة الأشياء أيامه الخالقة الأشياء، يحلم أن ينهض أن ينهار كالبحر ـ أن يستعجل الأسرار مبتدئاً سماءه في آخر السماء
لم يعد شيءٌ يغنّي أغنياتي سيجيء الرافضون ويجيء الضوء في ميعاده لم يعد غيرُ الجنون هل لتاريخي في ليلك طفل يا رمادَ المدفأهْ؟	تعبت عيناه من الأيام تعبت عيناه بلا أيام هل يثقب جدران الأيام يبحث عن يوم آخر أهنا أهنالك يوم آخر؟
وعليٌّ فاتحٌ أحزانَهُ لبهاليل الشقاء للذين استَنْسروا وانْكسروا	مهيار وجه خانه عاشقوه مهيار أجراس بلا رنين مهيار ناقوسٌ من التائهين.

هكذا يتحدث مهيار «سيّد الظلام» بصوت أدونيس «سيد الحزن» ليتناغم في إيقاع الذات المتلائمة، ولذلك أقول إن مهياراً هو أحد المحاور الرئيسة في القصيدة إلاّ أنه محور شبحي أو باطن لم يستحضر من زمن آخر، ولا مكان آخر، لأنه كان مقيماً في أغوار القصيدة، وأغوار أدونيس يمارس عليه الضغوط ويثقله بالأعباء، وجراح العبور.

٢ ـ المرأة: تدخل الأنثى إلى النصّ الأدونيسي دخولاً جارفاً لتمارس الانشطار على ذاتها بحركة تحويليّة مباغتة ودائبة يصعب رصدها وتعيين دلالتها. فهي الرحم/ الحياة، والأرض/ المدينة، والجنس/ الخصوبة، واللّغة/ الإبداع، بل هي كل ما من شأنه أن يمثّل رمزاً لتحوّل الحياة وديمومة الحركة. يتحوّل النزوع إلى التوحّد بالأنثى إلى باعث لليقين يشحن الشاعر بالعزم، ويفرّغ شحنة توتره، وقلقه، وتباريح بواطنه ليمدّه بطاقة الاستمرار والقدرة على المضيّ. وبتعبير آخر، تتحوّل الأنثى في النصّ الأدونيسي إلى حالةٍ تجسّد مطلقاً كونياً حيويّاً يقيم الشاعر معه وعبره حواراً جدلياً مع العالم والكون في مبعدةٍ عن الرومانسيّة التي ارتبطت برؤية حصريّة لا ترى إلى المرأة إلا من حيث كونها طيفاً، ورمزاً، وإشارة إلى الهشاشة والزوال.

والنزوع إلى التوحّد مع الأنثى كرحم وجوديّةٍ في النصّ الأدونيسي، هو من قبيل النزوع إلى التوحّد مع براءة ما قبل الولادة، والعودة إلى براءة ما قبل الإحساس بالبهجة أو القنوط، وما وراء الإحساس بالفرح أو الشقاء. إنّه النزوع إلى لقاء الأنثى بمعناها المطلق، في لحظاتٍ بكرٍ تُلغي الزمان والمكان إلغاءً تامّاً يحقّق للشاعر الغلبة الحقيقيّة على تصدّعاته الإنسانية.

ولا أدّل على ذلك ـ تمثيلاً لا حصراً ـ من الحضور المذهل للفاعليّة القصوى للأنثى في «مفرد بصيغة الجمع» وما تحققه تحولاتها الدائبة والمتناوبة بين: المرأة، الأرض، اللّغة، المدينة، القرية، الفراشة، الموجة، الشجرة... الخ من تفجير هائل لتداعي الحركة الداخليّة المحمّلة بالدلالات المطلقة.

تدخل الأنثى إلى «هذا هو اسمي» دخولاً صارخاً وعنيفاً لا يختلف في جوهره عن حضورها الطّاغي في النص الأدونيسي عامة، من حيث كونها رمزاً

مشحوناً بـالدلالـة الاحتمالـية للمطلق الشمـولي الذي يمكّن الشـاعر من مخـاطبة العالم واستدخاله إلى النص.

تأتي بعض الدوال في المقطع الأول مثل: حوضك (دخلت إلى حـوضك) وأرضٌ (أرض تدور حولي) والمدينة (صرخة تعرج المدينة) لتبثّ في سطح النصّ دلالـة صريحـة تؤشّر إلى الخـطاب القـائم بـين الشـاعـر والأرض. ثم لا تلبث الأرض المُخاطَبَة أن تتحول إلى أنثى تثير شهوة الشاعر وغرائزه الجسديـة (عندي لثـدييك هـالات ولوعٍ لـوجهك الـطفل وجـه مثله. . .). ومـا إن تلوح بـوادر الثـورة ويعطي الشـاعرَ الأولـويّة في الفعـل الحضاري لتجـاوز البنية الفكـريـة/ الثقافية السائدة (قبرت ملايين الأغاني) حتى يتحول الخطاب إلى مساءلة الأنثى/ اللّغة (هل أنتِ في قـبري؟ هاتي ألمس يـديكِ اتبعيني) ثم تتحـوّل الأنثى/ اللّغة إلى نار ـ شعلة التحوّل الأبـدية ـ يجاسدهـا الشاعـر فتحبل بجنـين لم يولـد بعد (تحبـل النار/ أيـامي أنثى/ هذا جنينـكِ). ثمّ لا يلبث الخطاب أن يتحـوّل إلى أنثى مطلقة (سنونوّة): فهي طير ملء الكفّ، وأنثى لهيب ناهداها، ولغة تحـوّل الأرض إلى لعبـة بيدي الشـاعـر، وفـرس تخـترق الغيم إلى المـاوراء. ولـلأنثى ظهورات عديدة أخرى من بينها: دمشق التي تلغو بأحاديث لا تنتهي، وكـذلك المرأة الأسطورية الساكنـة في البحر (أن في البحـر امرأة حملت تـاريخه في خـاتم) والتي تذكّر بأنثى البحر الأبديّة: المـوجة، الحـاملة أبداً لـديمومـة الحركـة. وعلى الرغم من أن المجال لا يتسع للإحاطة الكاملة بجميع التحـوّلات والانشطارات المفاجئة التي تمارسها الأنثى في النصّ، فإنّ المتابع لظهـوراتها سيلمس حضـورها المحـوريّ الذي لا يختلف في جـوهره عن حضـور الشخصية المحـوريـة للذات الكاتبة، أي صـوت الشاعـر و«أناه» التي تنشـطر على ذاتهـا على مـدى النص في حركة مباغتة ليصدر خطابها عن عليّ/ الثائر أو مهيار بصوت أدونيس المتحـدث بضمـير المفرد. فـالتحوّل النـاتج عن تـداعي الحركـة الداخليـة، والذي تحـوّل الشاعر بموجبه إلى حالةٍ كونية شموليّة تتمثّل في كلّ مشرّدٍ ومنفيّ وجائع ومقموع ومهزوم، وكذلك في كل رافض وثائر يقدّم نفسه قـربانـاً من أجل الحـرية، هـو نفس التحوّل الذي يعـتري الأنثى التي تتحوّل بـدورها إلى حـالة كـونيّة مـطلقة تتمثّـل في الأرض، والمدينـة، واللغة، والمـوجة، والنّـار، والثـورة، والشمس، والمرأة، وكل ما من شأنه أن يطرح الخصوبة وديمومة الحياة.

من إقامة الجدليّة الحواريّة بين الشاعر كإنسانٍ شمولي وبين الأنثى كمطلق كونـي تتعدّد الاحتمالات، وتتوحّد المحاور، وينشطر الخطاب عـلى ذاتـه لتنمـو القصيدة متمكّنة من خطاب العالم وتحويل الذاتي إلى كوني، حيث يقدِمْ التداعي لحـركة التـوحّد/ الانشطار بالإضافة إلى الاحتمال المـطلق بتخصيب النصّ بمـا لا حصر له من الدلالات.

تخـرج الأنثى/ المرأة في القصيـدة الحديثـة عن المنظور الضبـابي التهـويمي لتستـردّ فعاليتهـا الحيويّـة/ الوجـودية كـرمز للدلالـة الحيويـة المطلقـة التي يفسّر الشاعر عبرها حركة الموت/ الحياة في العالم والوجود.

هكذا نجد أن الأرض في ـ هذا هو اسمي ـ تستـدعي ما يشبههـا ويذكّـر بهـا: الأنثى كنبـع للحيـاة الأبـديّـة. وتستـدعي الأنثىٰ النـزوع إلى الاشتعـال الجسدي، وإلىٰ النار الحبلىٰ أبداً بـالتحول من حـالة إلى أخـرىٰ. هذا التـداعي التـوالدي الـدائب للحضور الأنثـوي في النصّ يثـير لـدى الشـاعـر الـرغبـة في الالتحـام الجسدي واللّقـاء الجنسي. على أن المجـاسدة الجنسيـة/ الجسديـة هنا تـطرح مفهومـاً مغايـراً للمتعة في بعـدها الحسيّ الحصري. فـإذ يصبح ا لشـاعر العـاشق الأول للنّار، فـلأنّها تحبل بجنـين سيولـد فيها بعـد، وإذ يجاسـدُ أنثاه ـ المطلقة ـ يجـاسدهـا كي تتناسـل في خطوه طـريقاً، وعنـدما يتحـوّل الواقـع إلى كابوسٍ يطبق عليه بالرعّب والهلع تغطيه أنثى «لهيب نـاهداهـا» ليفتح بلهيبهـا المشتعل في جسده الوجه الآخر للوجود.

الجنس هنـا لا يمتّ بصلة إلى ما يربط بين المـرأة ومعاني الغـواية والفتنـة من حيث هي مرادفات للخطيئة والسقوط، بل هو النقيض تماماً. حيث أنّ هذا النـزوع إلى التـلاحم الجسـدي يغفـل البعـد الحسيّ العـابـر، والقـابـل للتقلب والانطفاء إغفالاً تاماً ليسمو بالعلاقة الوجودية للأنثى إلى مرتبـة الأصل/ الجـذر في حركة الولادة الأبدية للحياة في الكون.

إذا كانت هذه الرؤية المتسامية للأنوثـة تتجلّى في النصّ الأدونيسي عـامـة فإنّ زمن كتابة القصيدة إثر هزيمة ١٩٦٧ يستدعي إحساس الشاعر المريـر بالهـوّة

الهائلة بين الأنوثة الكونيّة كمولّد أبـدي للحياة والنّساء، وبين الأنـوثة كـما تتمثّل اجتماعياً وثقافيّاً في وضع المرأة العربية المتدنّي إلى ما يقرب من حالة اللاّحضور.

من هذا المنطلق تدخل المـرأة ـ ببعدهـا الاجتماعي الـراهن ـ إلى القصيدة دخولاً خافتاً، من واقع كونها عنصراً مشلولاً أُلغيت فاعليّته، وذلك في مقطعـين تغلب عليهما المرارة والشعور بالأسى السحيق. الأول:

«والنساء ارتحن في مقصورة
يستجرن الكتب المستنزله
ويحوّلن السماء دمية أو مقصله»

والثاني:

«والنساء ارتحن في مقصورة
ينتشلن الليل من آباره
ويخيّطن السماء
ويغنّين: علي لهبٌ
ساحر مشتعل في كلّ ماء
ويسائلن السماء:
نجمة أو مومياءْ
هذه الأرض؟
ويفتّقن السماء
ويرقعْن السماء
قبر الدجّال في عينيه شعباً
نبش الدجّال من عينيه شعباً
وسمعناه يصلّي فوقه
ورأيناه يحيّيه ويجثو
ورأينا
كيف صار الشّعب في كفيّه ماء
ورأينا
كيف صار الماء طاحون هواء».

هكذا يتمثّل التضاد بين رؤيتين للأنوثة: الأنوثة كحالة من الوجود الفاعل، المولّد، المغيّر، (الرحم، المدينة، النّار، الأرض، الحضارة) أي الأنوثة كمحور للعالم المتحرك ومعنى لأبدية الحياة، والأنوثة كوضعيّة تاريخيّة للنساء اللّواتي تحكم حياتهنّ وأفكارهنّ مظاهر الجمود والتبعيّة والتخلّف.

ففي إسناد الشاعر جميع الأفعال في المقطع إلى «نون النسوة» إشارة إلى تحوّل الخطاب من محاورة الأنثى المطلقة إلى وصف الوضع الإنساني/ الاجتماعي للنساء.

في المقطع سيل من الأفعال المسندة إلى «نون النسوة»، غير أن هذه الأفعال مسبوقة بقول الشاعر (يبس التاريخ من تكراره في طواحين الهواء) للدلالة على استمرارية تدنّي فاعلية المرأة واستنقاعها المتكرّر في ما اقتصر عليه دورها فيما مضى من تاريخ عصر «الإماء». فإذا استراحت الحضارات في «ورق» واستراحت الأمة في «خندق» فإنّ النساء استرحْنَ في «مقصورة» حيث إنّ الراحة نقيض للفاعليّة ورديف للتبعية التامة في جميع الأحوال. وبالرغم مما تحمله الأفعال (ارتحْن، يستجرْن، يخيطن، يفتقْن، يرقّعْن، يُغنينّ) من الدلالة السلبيّة، فإنّ النساء يتساءلن كيف ينتشلن أنفسهن من محنة الغرق في الظلمة من جهة (ينتشلن الليل من آباره) ويسائلن السماء من جهة أخرى. والسؤال عند أدونيس جذر وأصل للتجاوز والتغيير. على أنّ هذا السؤال ـ رغم حضوره ـ مُتّهم بالمراوحة السلبيّة في نفس المكان لعدم الجرأة على التحرك نحو أيّ من الممارسات الإيجابية. وإذا رجعنا إلى الممارسة النوعيّة التي يقترحها الشاعر ويطرحها في آن يطالعنا:

«وعليّ لهبٌ
ساحر مشتعل في كل ماء
عاصفاً يجتاح لم يترك تراباً أو كتاباً
كنسَ التاريخ غطّى
بجناحيه النهار»

إنه علي: الشاعر الثائر، الباحث عن التغيير بالدخول الصّاعق:

«دخلتُ في شرك الضوء نقيّاً كالعنف
أسطع كالتيّه خفيفاً أطرافي البرق أطـرافي رياح منحوتةٌ
[. . .] ودمي هجرة السماء وعيناي طيور».

ففي نفس الوقت الذي أعلن فيـه الشاعـر «الجنون» ليخـرج على الـواقع المتهافت المكرور، ويتصدّى للتاريخ بالاستجواب وتعرية الوقائع السالبة، آثرت النسـاء البقاء في المنـاطق المحايـدة. فهنّ يطربن للهبـه المشتعل ويغنّـين لثورتـه ورفضه دون القيام بأي بادرة إيجابية أو خطوة مماثلة.

هنـاك سـؤال لعله يتبـادر إلى أذهـان الكثـيرات من النســاء القـارئــات للقصيدة كما تبادر لذهني إثر القراءة الأولى، كامرأة وكاتبة لهذه السطور:

لماذا هذا الحضـور الخافت والمسحـوق «لنون النسـوة» في قصيدة متفجـرة كهـذا هو اسمي؟ أمـا كان بـالإمكان دخـول المرأة إلى القصيـدة كمحور يفجـر جدليّةً صراعيةً نقضية لا تقل رفضاً وتفجّراً عن الشاعر/ علي/ الثائر؟!

من القـراءة التحليليـة للمقـطع، ومتـابعـة حـركـة التـوحـد/ الانشـطار للمحاور، وعلاقـة ذلك بـالسياق العـام للقصيدة، تتضّـح رؤية أدونيس حـول واقع المرأة. فقد بدأ الشاعر المقطع بتقديمه لفعل (يبسنا) المسند إلى ضمير الجمع المتكلم، الأمر الذي يـدلّ على أنّ التـاريخ الـذي يبسَ من تكراره في طـواحين الهـواء هو التـاريخ الشمـولي للجماعـة نساءً ورجـالاً في آن. يلي ذلـك، الفقـرة الواصفة للواقع المتدنّي للنساء متبوعة بقوله (قبر الدجّال في عينيه شعباً). فتـدني الحال هنا ليس مقصوراً على المرأة دون الرجـل بل يشمـل الشعب بكامله نسـاء ورجالاً.

ثم يأتي فعل (رأينا) مكرراً مرتين ليدعم الدلالة على شموليّة المعاناة حيث يصير الشعب بأكمله ماءً في كفّيّ الدجّال ويصير الماءُ طاحون هواء.

قصـارى القول إنّ أدونيس ينـطلق في رؤيتـه للمـرأة من منـظور انعـدام التفـرقة بـين الجنسين من جهـة، ومن تحميل المـرأة مسؤولية القيـام بالـواجبات الوجوديّة الملحّة إلى جانب الرجل من جهة أخـرى. فالتسـاؤل وحده لا يكفي، والمشاركة الثورية عبر الوجدان والشعور لا تكفي، إذ لـن يكون هناك حضور

فاعل للمرأة أو الرجل على حدٍّ سواء إلّا إذا كان هذا الحضور صاعقاً ومعاكساً للتيّار المتكرر في الجمود البليد.

من هنا يأتي وصف الشاعر للحضور المُلغى للمرأة عنيفاً في عدميته وسلبيّته من قبيل تضمين الشيء بضده وتثوير الحركة باستدعاء نقيضها. ولأدونيس طقوسه في التضمين الدلالي وشحن المعنى الظاهر - الصريح - بنقيضه، وهذا ما ستقوم الدراسة بمتابعته - في حدود الإمكان - عبر الفقرات التالية[1]:

إذا كان أدونيس في - هذا هو اسمي - قد استجمع جهده واستحثّه لتجاوز بنيته التعبيريّة وغنائية مهيار، فإنه، وعلى مدى تجربته الشعّرية لم يتوقّف عن مغالبة ذاكرته الجمعيّة لتجاوز مخزونها اللاّواعي للمعرفة القَبْليّة من جهة، وللأحكام الحصريّة المسبقة التي تختزنها الذاكرة البشرية حول المرأة عبر التاريخ الإنساني من جهة أخرى.

٣ - اللغة:

من المعادلات الأخرى التي قلبتْ - هذا هو اسمي - موازينَها، حضور اللغة في النصّ كمحور جانبي وظلي، وانتكاس العلاقة التي تربط الشاعر بها، وتراجعها من العشق المتصوّف إلى العشق اللّدود. فاللّغة هي التربة التي يضرب أدونيس جذوره فيها كي لا يموت. يسميها دمشق كي يستوطن غربته ويتنفس اسمها في تنهيدات المنفى، ويسميها الأرض كي يشق بها جرحاً يستوطنه، كي يتحوّل إلى جسد يقيم فيه، ويسميها المرأة كي تنغرس في جسده خليةً خليةً وعرقاً عرقاً فيتطهر بمائها «ويتوضأ بشفاهها». ويسميها الشمس كي يسقط عليه غزوها فيشهق الجليد في عروقه من دفئها. إنها المأوى والمآب والنفس والهويّة. «والنفس يتبع بعضها بعضاً». هذه هي «اللغة» التي عهدناها في شعر أدونيس، يقبض عليها ليتحسّس نبضه بها،

---

(١) راجع ص١٨٢ من هذه الدراسة وما بعدها.
راجع ص١٨٥ من هذه الدراسة.
راجع ص٢٢٢ من هذه الدراسة.

ويتأكد أنه لا يزال على قيد الحياة. أما في ـ هـذا هو اسمي ـ فقـد دخل أدونيس إلى القصيدة، في لحظات التصدع تحت وطأة الهزيمة، مُدمراً، متشـظياً، مُستَلبـاً من تلاؤمه مـع ذاته وواقعـه في آن. يستنطق مَنْ حـوله ويحـاكم الأشياء. فجـاء طمـوح القصيدة ليشغله عن التشبيّب بمعشـوقتـه، وجـاءت تـداعيـات الـرؤيـا محصورة في الرفض والنقض والجنون والجوع الضـاري (جوعي يـدور كالأرض) إلى التجاوز والتحوّل والمحو والتغيير.

كـان التراث من بـين أهم المتّهميـن بتبعـة الجمود والتخلف عن مـواكبة العصر لأنـه يقمـع السؤال والتـأويـل والخلق الجـديـد حفـاظـاً عـلى مثـاليتـه «ومعصوميته المطلقة». وهذا ما أدى إلى استئثار التراث بحديث الشاعر في حوار متواصل في النص كانت اللغة تلوح عبره في المناطق الظليّة البعيدة.

«رأيت أن تلد الثورة أبناءها، قبرت ملايين الأغاني وجئتُ
(هل أنت في قبري)؟ [. . .]
زمني لم يجيء ومقبرة العالم جاءت عندي لكل
السلاطين رماد [. . .]».

التغيير الفوري الذي يتحتم على الثـورة أن تبدأ بـإنجازه هـو تغيير البنيـة الثقافية السائدة (قبرت ملايين الأغاني) وجئتُ، أي لأقدم في ـ هذا هو اسمي ـ نموذجاً عينياً لتدمـير الواقـع وإعادة تشكيله، ليكـون رمزاً للممارسـة المطلوبـة على المستـوى العام. إلّا أن أدونيس يبـدو غير قـانع بمـا أنجزه في القصيـدة، فمهيار يغالبه، والقصيدة التي يحلم بها لا تزال شفويّة في ذهنه ولا يتسـع الورق لـرسم مداها. ولذلك فهو يسأل اللغة (هل أنتِ في قـبري) بصيغة مفـرْغة من الـدلالة على الشخصية المُخاطَبة التـي وُجّه إليها السؤال، وأميل إلى ترجيح مخاطبة اللغة هنا:

قبرت ملايين الأغاني، فهل استطعت حقاً أن أقبر سلطتـكِ عليّ (في هـذا هو اسمي) أم أن سلطتكِ ستسبقني إلى قبري ولا تموت إلّا بموتي؟!

وهنا يعلن الشاعر أن الزمن الذي يتسّع لحلمه لم يجيء بعد لأن الحضـارة ما زالت تستريح في أوراق الماضي عازفة عن أي تجديد. إلا أن المقـبرة المقترحـة تتسع لدفن السلطة السياسية والسلطة الثقافية (السلاطين والأغاني) في آن.

«ولتولَدْ حراب الوقيعة الأبدية
بيننا حفرة انهدام وصوتي
هذيان المغير يكسر عكاز الأغاني ويقلع الأبجدية»

هكذا تبلغ حدة الصراع والمجابهة حدّها الأقصى بين الشاعر والثقافة الموروثة لتهمّش نزوع الشاعر إلى الانفراد باللغة كمحور يتعشقه لأنه الطاقة المولّدة لحياته والقصيدة معاً. وإذا تابعنا الحضور الظلّي للغة في النصّ فسنجدها تلوح في مقاطع تغلب عليها لهجة اللعثمة والهذيان منها:

«شمسي ريشة تشرب المدى [. . .]
صوتي زمني نبضك الشهي ونهداكِ سوادي وكل ليل بياضي»

ورغم أن الجملة الأولى في الفقرة: ـ شمسي ريشة تشرب المدى ـ تدل على الحديث عن اللغة بوضوح. تبقى الجمل الأخرى تتأرجح في الدلالة الاحتمالية بين اللغة وسواها. ثم تعود اللغة للظهور مرة أخرى في ثلاث جمل قصيرة مسبوقة بحرف التمنّي «لو»:

«لو غيرت لو غيّر الغبار عذاراه لو النّار همزة».

إن صوت مهيار مرّة أخرى يتمنى التقدم «في مناخ الحروف الجديدة» ويتمنّى اقتلاع الكلمة من سياقاتها المتجمدة القديمة كي تتجدد اللغة في «الكلمات الغريبة» ويتمنّى لو كانت الهمزة ناراً لتمحو البنية التعبيرية المتحجرة وتفسح الطريق أمام «اللغات البعيدة»[1].

«وحيدة أعضائيَ جيئي من ذلك الطرف   استحضرت موتي
وسلسليني [. . .]»

«نبشنا كلماتٍ دفينة طعمها طعم العذارى»

---

(١) الجمل التي وردت بين مزدوجين مقتبسة من قصيدة العهد الجديد في ديوان: أغاني مهيار الدمشقي.

هكذا يستحضر الشاعر ـ الكتابة الجديدة ـ التي تقتضي موت الشـاعر كي يولد الشعر القادر على إنشاء الكون الجديد إذ ينشىء نفسه. الموت الذي يفتح الشاعر صدره جرحاً تشرب منه ريشـة القلم لتعبر الكلمة، و«الجرح في العبـور» نفسه.

٧ ـ بين الرؤيا والنبوّة

١ ـ الرؤيا: في لحظة اصطدام الذات بالعالم تولـد القصيدة هـادمة جـدار العجز عن التلاؤم معـه، لتعيد بنـاءه بصورة تتـلاءم مع الـذات. إنها التحدي لاستحالة الخروج. فعندما يبلغ الشعور بالعجز والتشظّي حدّاً يصـل إلى فقدان القدرة على الاحتمال والاستمرار في آن، تنتفي غائيّة الحياة. فتبحث الذات عن مسـاحةٍ تخـرج إليها وتكـون قابلة لاستـدخال الجنـون. هكذا تصبـح القصيـدة المساحة الوحيدة التي يمكن للذات أن تخرج إليها، لتـمارس بها التفكيـك وتبصر بصورة العالم القمعي مـدمّراً. وبتعبـير آخر، لتجـابه بـالرفـض المـوتَ الحتمي الـذي يفرضـه الواقـع، بمـوت اختيـاري تنتقي الذات الكـاتبة شكله وزمـانـه ومكـانه. ذلـك هو المـوت في الإبداع بحثـاً عن التطهـير، والخلاص، بـاختزال الزمن واستحضار لحظة البعث قبل حلول الحياة الثانية. إنّه الشعر الذي يصهـر صاحبه ليعيد تشكيله، ويقتل صانعه كي يبعثه. والشاعـر في ذلك مسـافر أبـداً بين أضلاع المثلث: التأزم أو المعاناة ← الموت ← البعث ← بحـركة استئنـافية دائمـة. لذلـك نجـد القصيـدة الحديثـة مغمورة بحضـور دائم لـرمـوز المـوت المُصرّح عنها حيناً، والخافية أحياناً أخرى، كمؤشرٍ قويّ عـلى مواجهـة الشاعـر لموته في كل زمانٍ للكتـابة. وتكـاد لا تخلو قصيدة حقيقيـة حديثـة ومعاصرة من الرموز الشائعة التـالية: عبـور نهر السواد ـ الاستضـاءة بما لا يضيء ـ المـوت في السواد ـ مزاوجة الشتات ـ الاستضاءة بمتاه السواد ـ والعديد من تعابير الاحتراق والانصهار بنار الشعر وشعلة بروميثيوس الخالدة.

ومن ديوان أدونيس اقتبس هذه المقاطع الصغيرة:

«يعطي وقتاً لما يجيء قبل الوقت
لما لا وقت له»[1]
ينحدر من جنس المذبوحين
ويؤسس
الرحيل
الأقصى»[2]
«نبتكر خداعاً بعلوّ الطفولة
رياء بصدق الشمس
نبتكر موتاً يطيل الحياة»[3]

وإذا كانت القصيدة تولد من تصادم الذات مع العالم، فإنّ ـ تخصيب ـ الإبداع يولد من تصادم الخيال مع تداعيات الرؤيا. والقصيدة الرؤيا نوعان: الأول: الرؤيا التي يكتب بها الشاعر منقطعاً إلى التهويم الخيالي في فضاءٍ قصي عن إيقاع الواقع وأرضه. والثاني: الرؤيا التي ينطلق فيها وعي الشاعر حبّاً بالكشف، ورهبة من الحجاب الحائل دون جوهر الأشياء. وبتعبير آخر، رؤيا اختراق المجاهيل بوعيٍ ينشد اكتشاف الذات عبر اكتشاف الآخر والكون. والرؤيا في شعر أدونيس تنتمي إلى النوع الثاني بامتياز. فهو يدأب على المزج بين الحضور والغياب التخييلي في آن.

الارتباط التام والكلّي بأبعاد الحدث يعني توافق الذات مع الواقع في أبعاده الزمانية والمكانية والنفسيّة المعنويّة. إلا أن التلاؤم التام مع السالف والحاضر لا ينتج قصيدة حديثة بأيّ حال من الأحوال. بل ينتج شعراً توفيقيّاً يتكرر ضمن أطر الاجترار لكل ما هو قَبْليّ ومصنوع مسبقاً ولذلك فإن الرؤيا تخلق للشاعر عالماً منفصلاً عن واقعه المرفوض، وتمكّنه من استحضار هذا العالم الخارجي إلى ذاته ودواخله كي ينفي نفسه إليه. ثم يدخل إليه باحثاً/ واعياً ليكتشف المعالم الداخلية للعالم والذات في آن.

---

(١) أدونيس، «مفرد بصيغة الجمع» الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الثاني ص: ٤٩٧ م. سابق.
(٢) المرجع السابق ص: ٥٣٤.
(٣) المرجع السابق: ص ٥٩٨.

وليس هناك ما يستدعي التدليل بالأمثلة على القصيدة/ الرؤيا في شعر أدونيس. فالقراءة الأولى لديوانه ـ باستثناء بداياته الأولى ـ تؤكّد ذلك دون حاجة للتقصيّ والتمحيص. أضف كثرة استعماله لأفعال السجايا والغرائز، وإسناده الأفعال إلى الضمائر بلعبة دلاليّة يتوخى بها إيصال حركة المحاور وتقاطعها في توحّد صوفي كامل[1]. ومن ميزات الخيال الرؤيوي القافز فوق الحواجز والأمكنة والأزمان، إغناء النص بسلسلة من التحوّلات في حركة العلاقات الداخلية حيث يتقاطع الذاتي بالموضوعي، والحتمي بالغيبي، والعابر بالمطلق، والفردي بالكوني. وحيث ينشطر الواحد إلى متعدّد ويلتئم المتعدّد بالواحد الكلّي. هذه الحركة التحويليّة الدائبة لا تتوقف عن هدر دماء التوافق، والسكونيّة والثبات في النصّ الأدونيسي، مشتقّة مساراتها عبر الأنساق التالية:

أ ـ **حركة النسق الدائري الاستئنافية**، التي تبدأ من النقطة الأولى في محيط الدائرة وتنتهي/ لا تنتهي، قبيل إغلاق الدائرة التي تليها. وأمثّل لهذا النسق بمقطع (دخلت إلى حوضكِ) في قول الشاعر:

عندي مدينة تحت أحزاني ← عندي ما يجعل الغصن الأخضر أفعى ← (وعندي) ما يجعل الشمس عاشقة سوداء ← وعندي... ← (وعندي) مقبرة العالم ← وعندي لكل السلاطين رماد ← ...

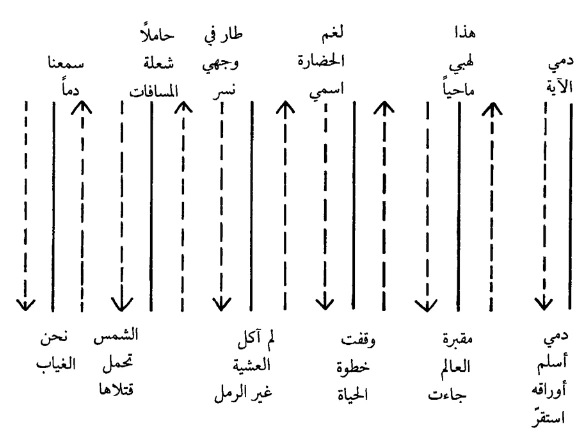
هكذا ترتسم الحركة الدائرية بالخط الاستئنافي المبينّ في الرسم التالي:
شكل (٢٤)



(١) راجع: الفعل كبنية لا كمؤشر بدءاً من ص ١٤٠ وما بعدها من هذه الدراسة.

ب ـ **النسق العمودي** المتحرك صعوداً وهبوطاً وأمثّل له بالرسم التالي:

شكل (٢٥)



ج ـ السق الأندياحي المفضي إلى اللانهائي:

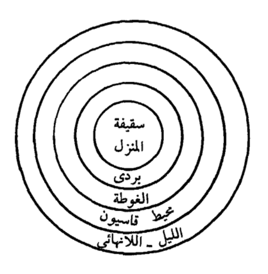
ويبدو ذلك في غاية الجلاء والوضوح في المقطع التالي:

«مهيار في محيط قاسيون
في بردى، في فجوة السقيفهْ
في الغوطة المفكوكة الأزرار
في الليل محمولاً على قطيفهْ»(١)

---

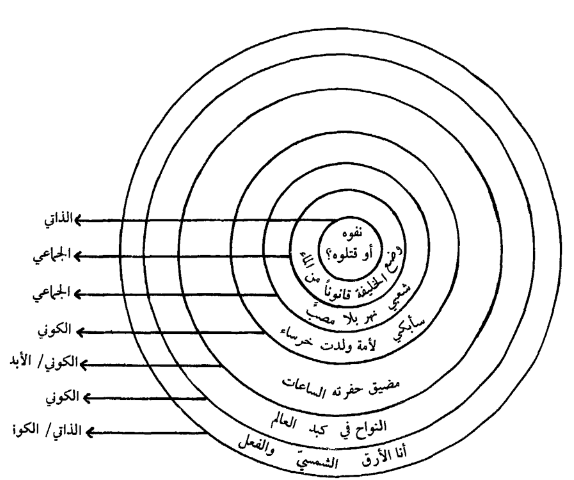
(١) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الثاني قصيدة «مرآة الطريق وتاريخ الغصون» ص: ٢١٠ م. سابق.

فالحجر الـذي يلقيه مهيار في بحيرة الـرؤيا، وخيـال الشاعـر، يسقط في سقيفة المنزل . ثم تنداح الدائـرة في سطوح الخيـال إلى ا لمساحـات المجاورة، حيث بردى القريب من بيوت دمشق لأنه يخترقها. ومن ثم تنداح الدائرة لتشمل الغـوطة التي تـطوّق المدينـة. ثم تكبر لتجعـل من قاسيـون نقطة الارتكـاز التي سترسم منها الدائرة التي ستتّسع لتشمل دمشق وما حولها من جبال وتـلال وقرى وهضـاب. ثم تتسّع الـدائرة بحيث تشمـل الليل ويشملهـا الليّـل الـذي يلفّ الكون كلّه عبر المكان والزمان اللانهائي. وأمثّل لذلك بالرسم التالي.
شكل (٢٦)



وتحفل هذا هو اسمي بهذا النسق من الحركة في معـظم مقاطعهـا. أنتقي من بينها مقطع (ماذا؟ نفوه أو قتلوه؟) الممثل له في الرسم الذي يلي:

شكل (٢٧)



ملاحظة: في الرسم السابق تتجلى الحركة المتراكبة الأنساق في المقطع بوضوح. حيث تتراكب الحركة الانديياحية، والحركة الموجيّة التي تبدأ من حيث تنتهي. إذ بدأت الحركة الانديياحية من مركز الذاتي (نفوه أو قتلوه؟) لتنداح إلى الجماعي، ومن ثمّ، الكوني عبر الزمن الأبدي. وما إن تنتهي في تخلل الألم وانتشاره في العالم (النواح في كبد العالم) حتى تلتفّ عائدة نحو الذاتي عبر الكوني لتنطلق في موجة جديدة.

هكذا تتحوّل القصيدة/ الرؤيا إلى فضاء يسمح للطاقة الخيالية بالعبور إلى الماوراء، واللامنتهي. ويرجع الصدور عن الرؤيا ـ الموقف الصوفي ـ في جوهره إلى حالة التوتر والقلق الجوّاني الذي لا يفتأ يعصف في الأرجاء الحلمية الباطنة من الذات حتى تتبعثر أركانها وتتقرّح معالمها. فتأخذ في نزفٍ داخلي يودي بالحياة الروحيّة لولا النزوع إلى التوحّد بغية إنقاذ الذات المنشطرة، ولملمة شتاتها، وإيقاف نزفها.

والإنسان المطبوع على التوتر الروحي والقلق المصيري، إنسان يتميز من الجماعة بتوقّد الانفعال والنشاط النفسي الذي يكمن وراء توقّد الدوافع إلى الإبداع. فالإبداع ليس رهناً بالذكاء وحده ما دام الأسوياء أذكياء بنسب متفاوتة. وكلهم يحبّون ويتألمون ويرفضون وأيضاً يعبّرون عن مشاعرهم بطرائق شتّى. إلا أنّ ما يفرّق بين الذكي والمبدع أمران: حدّة النشاط النفسي وطريقة التعبير عن هذا النشاط. فعندما تتساوى طرائق التعبير عن الوظائف الحسيّة والنفسيّة بالمعايير المنقولة والتجسيد الشائع، يكون ذلك تعبيراً تقريرياً ووصفياً، ومحاكاة لما هو معروف لدى الجميع. وإذا أثارت طرق التعبير دهشتنا بربطها غير المتوقّع بين العناصر، بغرابة لم نألفها في الحياة العادية، كان التعبير إبداعياً تعلو قيمته الفنيّة بقدر ما تعلو قدرته الدلاليّة على تنشيط الفكر وإثارة التصورات الذهنية.

وصدور الشعر عن الرؤيا هو أحد وسائل التعبير الفنيّ المشحون بطاقة إخصابية هائلة. فالرؤيا انقطاع عن الأبعاد الحقيقية للزمان والمكان والواقع:

«دخلتُ في شَرَكِ الضوء نقياً كالعنف
أسطعُ كالتيه خفيفاً أطرافي البرق أطرافي رياحٌ منحوتة [...]
ودمي هجرة السماء وعيناي طيور [...]».

عندما تتحوّل الأطراف إلى رياح لتشتعل بضوء البرق، وتتحوّل العينان إلى طيور، تبدأ الهجرة إلى الرؤيا بالصعود إلى السماء، إلى اللامكان واللازمان. وتنفي الذات الشاعرة نفسها نفياً طوعيّاً عن الواقع المرفوض بكل أبعاده. فيصبح الانقطاع فعلاً قصديّاً يرمي الشاعر من ورائه إلى اختراق الزمان

والمكان، بحثاً عن المواقع التي يجب تدميرها وإعادة بنائها بالوجه الصحيح. ورغم أن السياق الدلالي في هذا المقطع يوحي بالإشارة إلى صعود الشاعر في رؤياه إلى حيث بكارة الهواء وعذرية السماء بعيداً عن دمامة الواقع وجحيمه القائم، إلا أن هذه الدلالة في واقعها تحمل ضدّها ونقيضها. حيث أن الشاعر في حقيقة الأمر لا يمارس الصعود إلى ذروة الحلم، بل يمارس الهبوط الأقصى إلى قرارة الحلم، أي أنه يهبط من ذروة الواقع في الخارج إلى قرارة الواقع في الداخل ليفجّر ثورته ورفضه معلناً حرب الوقيعة الأبديّة بثلاثة أفعال متوالية بصيغة الأمر:

«يقال جلدك شوك لتمتْ
ولتكنْ سمائي من جلدك صفراء
قيل جلدك دهرٌ راسب في قرارة الحلم
وَلْتُولَدْ حراب الوقيعة الأبديّة [...]»

وهذا ما سبقت الإشارة إليه من أن الرؤيا في شعر أدونيس ليست انقطاعاً إلى التهويم الخيالي في مبعدةٍ عن إيقاع الواقع وجلبته، بل هي اختراق للعصيّ والمستحيل لاكتشاف الحقيقة ومجابهتها عبر التوحّد مع الآخر وعناصر الكون. هكذا يطوّع أدونيس الرؤيا ليحولها إلى مخصِّبٍ دلاليّ، مؤسساً لحوارٍ بين الداخل والخارج بجدليّة تتوخّى الكشف عن العلاقات الوجوديّة بما فيها من تناغم وتناقضٍ خارج البعد الحقيقي للزمان والمكان.

هذه الهجرة في الرؤيا التي تبدو في ظاهرها رحيلاً إلى فضاءات الخيال كما توحي القراءة الأولى لدلالتها الظاهرة في سطوح النصّ، ليست في واقعها سوى هجرة نحو النواة الداخلية باتجاه الجذور. فإذا كان أدونيس ـ كعادته ـ قد ألبس رؤياه ثوباً ضبابياً يعكس للعين صورة الطيور المهاجرة إلى متاهات الأعالي، حيث بكارة الهواء ونقاء السماء، ومدارات الضوء والبرق والرياح، فإن على مؤوّل هذه الرؤيا أن يبدأ بتعرية الدلالات من غلالاتها الضبابية كي يتمكن من العثور على الدلالة الضمنيّة التي قد تحمل المعنى الضدّي لظاهرها. فالغياب الذي يبدو مطلقاً في هذه المقطع، إنما هو في واقعه حضور عنيف لنشاط نفسيّ بالغ التوتّر والرفض. إنه حضور الشاعر في رؤيا ترفع حراب الوقيعة الأبديّة.

بالبحث والسؤال والرصد والانهدام، وهذيان المُغير المقتلع لأركان الواقع بدءاً بالأبجدية وانتهاءً بالواقع المزري للمرأة:

«أنا الصخرة والبحث
والسؤال ولا عيد ولا موقد أنا الشبح الراصد في فجوة
المدينة والناسُ نيام [. . .]
ولتولد حراب الوقيعة الأبديّة
بيننا حفرة انهدامٍ وصوتي
هذيانُ المغير يكسر عكاز الأغاني ويقلع الأبجدية
والنساء ارتحن في مقصورةٍ
يستجرنَ الكتب المستنزلةْ»

غير أن الصدور عن الرؤيا يطرح بالضرورة تكثيفاً محورياً حول الذات الكاتبة بوصفها الفاعل الوحيد في العملية الرؤياوية. حيث يقوم الشاعر بالاستحضار القصدي للرؤيا ليهتك الحجاب الحائل دون جوهر الكون والأشياء. فيتلّقى ما يُنبىء به الكشف لينقله بدوره إلى المتلقيّ. ولطالما ألقيت الأحكام التقريرية بعبثيّة انطباعية على الرؤيا الصوفية في شعر أدونيس. وذلك بسبب تقييمها بالمعيار النقدي الكلاسيكي الذي لن يجدي في تقييم تجربة شعرية متميّزة بجدتها وابتكارها بأي حال من الأحوال. فقد رأى بعضهم إلى أدونيس على أنه الشاعر الذي يريد أن يرى للجماهير عبر التمركز حول الذات (الداخل) ليخاطب الجماعة في مكانها القصيّ (الخارج) على مبعدةٍ من دواخل النصّ. وقد سبقت الإشارة إلى رفض التقريرية في هذه الأحكام لمجانبتها للدقة في القراءة والتأويل[1]. فلا بدّ من تقصيّ الأصوات العديدة التي تتقاطع وتتوحّد مع صوت الشاعر من جهة، ومعاينة توحّد الشاعر مع الجماعي والكوني من جهة أخرى، حيث أن الشاعر مفرد ناطق بصيغ الجمع، وجمع ناطق بصيغة المفرد على مدى التجربة الصوفية عند أدونيس، برمتّها.

من جهة أخرى ترى الغالبية العظمى من النقاد إلى أدونيس على أنه

---

(١) راجع الفعل كبنية لا كمؤشر: ص ١٤٠ من هذه الدراسة.

الشاعر/ النبيّ الذي يبحث عن الرؤيا ليُبعث فيها نبياً رائياً يرسم للجماهير طريق الخلاص. ومن الغريب أن أحداً لم يمسّ التجربة الصوفية عند أدونيس بدراسة شاملة متقصيّة رغم ما يطرحه الموقف الصّوفي من تفاعلات دراميّة وإمكانيات إبداعية تُغْني الحركة الداخلية، وتُخصِّب علاقاتها بالتحولات الطارئة بين غياب وحضور. فقد ركزت معظم الدراسات النقديّة اهتمامها حول محورية الذات الكاتبة إلى درجة كبيرة.

وما سأحاول معاينته في هذه الفقرة هو قراءة الانشطارات التي يمارسها صوت الذات الكاتبة، ومتابعة مسار التحوّلات الذي يطرأ عليه عبر الحركتين: الظاهرة في سطوح النصّ من جهة، والخافية في نظام العلاقات الداخلية من جهة أخرىٰ.

(انظر الرسم ٢/٢٢ في ص: ١٤٦).

يقول الدكتور كمال أبو ديب «ثمة نمطان من الكتابة الصوفية: الكتابة المذهبية التي تلغي التجربة وتطرح النظرية [. . .] والكتابة التجريبية التي تتوهج بروح التجربة الصوفية، روح القلق والتمزق والنزوع والتوتر. الكتابة الأولى ليست شعرية، بل مذهبيّة: والكتابة الثانية شعرية»[1]. فإذا كانت نرجسية تمجيد الذات عبر الكتابة ساقطة أصلاً من المستوى الفني والإبداعي، وكذلك الكتابة المذهبيّة، فإن الرؤيا الصوفية في شعر أدونيس لا تمت بصلة إلى نرجسية عبادة الذات عبر صوت النبوّة، أو محورية الذات الكاتبة، أو سوى ذلك. إلا أن ما يقذف بهذه الحقيقة إلى لجّة الغموض والالتباس هو الطبيعة المعقدة لتفاعل العلاقات الداخلية وتحولاتها المباغتة في النصّ الأدونيسي. فقراءة الرؤيا في شعر أدونيس تستدعي الاستقصاء والتمحيص والجهد المضاعف للبحث عن الدلالة الضمنية التي تتشكل بضدها، وتقول بصوت سواها، وتتبرعم تحت لحائها. وللقيام بهذه المهمّة الصعبة لا بدّ من لقاء اللّغة الأدونيسيّة خارج أسوار اللغة.

---

(١) كمال أبو ديب: في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية ش م م الطبعة الأولىٰ ١٩٨٧ ـ بيروت ـ لبنان. ص ١٠٣

أي في درجة الصفر أو اللاّلغة، حيث تقبع الدلالة في رحم النصّ بانتظار من يستولدها.

إنه لقاء اللغة في منطقة التحوّل لا الثبات حيث لا نتائج ختامية في علاقات اللغة أو الكون. إذ تشرق الشمس كل صباح لتكشف في العالم عن أكوان تأتلف في اختلافها وتتوحّد في نقائضها وتتوالد من ضدّها. لقاء اللّغة في البقعة العمياء حيث يتحدث الشاعر بضمير المفرد المتكلم وليس هو مَنْ يقول، ويكتب وليس هو مَنْ يكتب، ويموت وليس هو من يموت، وحيث يتوارى دم الطفولة والبراءة خلف النعوت الوحشية. فمن يلتقي بلغة أدونيس في لحظة التحوّل/ ما قبل التحوّل، يدرك أن الشاعر لا يهرب في الرؤيا من الواقع المفروض بل يلتحم به، ولا يقصي الخارج عن الداخل بل يصهرهما، ولا يقول البتّة بصوته الذاتي الفردي. فضمير المتكلم لا يبث في حقيقته صوت الشاعر منفرداً، بل أصواتاً لا تحصى، تهطل على القصيدة من أمكنة متباينة وتتقاطع مع الذات الكاتبة في أزمنة متباينة. وفي ذلك ما ينأى بالرؤيا الأدونيسيّة عن الانقطاع للخيال، ونرجسية الذات الكاتبة وتكثيف الإيقاع الأحادي الذي توحي به الدلالة الظاهرة في سطوح النص. وبذلك تكون الرؤيا في النصّ الأدونيسي بوابة الخروج إلى الغايات التالية:

١ ـ استحضار الخارج إلى الداخل لتأسيس علاقة جدلية بين الذاتي والكوني.

٢ ـ إلغاء الحضور المروّع في الكون، باستحضار غياب يلغي الأبعاد الحقيقية للزمان والمكان ليحقّق حضوراً أكثر فعاليّة وإيجابية من الحضور المرتبك والمذعور.

٣ ـ استقطاب الحدث بأبعاده الزمانية والمكانية أبعاداً فعليّة كانت أو أسطورية، هو المعادل لاستحضار الكون بأبعاده المتعددة الوجوه والاحتمالات.

٤ ـ استحضار الرؤيا والمعاناة المضنية للوصول إلى الكشف وتحقق الرؤيا، هو المعادل لاستحضار اللّغة ومعاناة الشاعر للكشف عن جوهرها عبر استنزاف

الذات في نظمها وتشكيلها، خارج حدود أبوّتها، حيث اللّالغة وبكارة ما قبل التكوين.

٥ ـ أن اللّقاءات الطيفيّة والشبحيّة التي تطرحها الرؤيا تساعد الشاعر على التحول إلى طيف طليق يغادر جسده ليتوحّد في الآخر، أو في الأشياء الكونية: (الصخر، النسر، النار، الماء، الطيور البرق، الريح، السراج، الفقراء، والمنفيين، والتائهين. . . الخ) عبر حركة الشاعر في البحث عن جوهر الحياة.

٦ ـ أن حركة التحولات في الذات الكاتبة هي حركة ناريّة تحويلية ينقاد الشاعر لآلام الاحتراق بها بغية الوصول إلى جوهر اللّغة والكون في آن. حيث تصهر هذه النار نقائض الكون لتوحدّها، تماماً، كما تصهر الذات الكاتبة لتوحدها.

٧ ـ أن الشاعر يستضيء بنار تحولاته عبر «الفعل الشعري» لأنه يؤمن بأن القصيدة هي بوابة الخروج إلى البعث في المستقبل، وبأن الشعر ممارسة نظرية تقود إلى الممارسة العملية الجماعية.

٨ ـ أن نزوع الشاعر إلى الرؤيا والموقف الصوفي هو النزوع إلى وحدة الذات «هو الاعتراف بوحدة أصلية للذات انفصمت وانشقت نتيجة لانفصام الذات [. . .] وكشف للطبيعة الضدية للعالم والأشياء»[1].

٩ ـ أن الموقف الصوفي لأدونيس أبعد ما يكون عن النرجسية وفرادة الذات الكاتبة بالمعرفة والحلول والرؤية للآخر، للأسباب التالية:

أ ـ أن منطق القصيدة الأدونيسية يصدر عن التساؤل والتشكيك لا عن الإجابة والتقرير. فهو يورّط القارىء فيما تورّط فيه الشاعر أصلاً من حيرة قلقة حول جوهر الكون والأشياء.

ب ـ أن التضحية بالمتعة النرجسية (استقطاب الجماهير) تظهر في أقصى

---

(١) المرجع السابق ص ١٠٣.

مداها جلاء ووضوحاً في اعتماد أدونيس على الغموض وعلى العلاقات الداخلية البالغة التشابك والتحوّل والتعقيد. وذلك رغم علمه الأكيد بعزوف الذائقة الشعرية في العالم العربي عن غموض الشعر والقراءة الصعبة، وإقبالها على ما يرضي معرفتها المدرسيّة، وثقافتها الختامية للكون المعروف من قبل، ونزوعها إلى ما يهدهد أحلامها السبيّة.

هكذا نجد أن الرؤيا أو الموقف الصوفي في شعر أدونيس ليس إلاّ الشكل أو البوّابة التي يدخل الشاعر عبرها إلى فضاء بلا حدود لاستكناه الوجود والكشف عن علاقاته الضديّة. إنّ المنبر الذي يُنصب في محور المسرح الأدونيسي تحت بقعة الضوء ليس منبراً خطابياً يمارس الشاعر فيه نرجسية الأثرة والاستحواذ على الصوت والضوء لأن العمق الديناميكي لتحولات العلاقات الداخلية في القصيدة تنقض ذلك.

فالقول الصادر عن الرائي/ الرؤيا قول منشطر على ذاته، متوحّد بغير ذاته، حتى لو جاء الخطاب بضمير المفرد المتكلم. وهنا يكمن سرّ التحوّلات الخافية في الموقف الصوّفي. حيث تتمكن الدلالة النصيّة من العبور والتحول بحريّة عبر انشطارها على ذاتها وتوحدها بذات الآخر أو الجماعة. بل تتوحد هذه التحولات في ضدّها ناقضة دلالتها المباشرة (الظاهرة) إذ نكتشف أن الصعود التخييلي الذي يبدو عند أدونيس كفعل الهروب المبتعد عن دمامة الواقع، ليس في حقيقته سوى الهبوط الأقصى إلى جذور الواقع باتجاه النواة. ونقدم في ما يلي رصداً للأفعال التي تنقل التحوّلات الطارئة في الموقف الصّوفي وما تحمله من تفجير في حركة العلاقات الداخلية.

وأشير هنا إلى أنّ الجدول التالي الشامل لمعظم الأفعال الناقلة لحركة التحولات في الموقف ا لصوفي، قد خضع للتسلسل المرتبط بتوالي ورودها في النصّ.

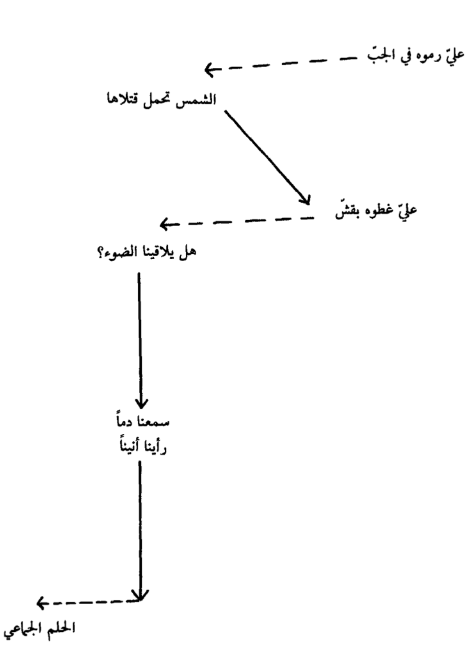
من جهة أخرىٰ، قُسِّم الجدول تبعاً لظهور المحاور الدلالية المتوالية في النصّ، والتي يظهر في كلٍّ منها ـ بوضوح ـ تكرار بدء المحور بعبارة تحمل بعداً ذاتيّاً (إلى يمين المحور)، وانتهاؤه بعبارة تحمل بعداً جماعياً/ كونياً (إلى يسار

المحور)، سواء كانت هذه العبارات مشحونة بدلالة عدمية، أو بدلالة حيوية تنجذب نحو التحقق في المستقبل. وبذا يظهر الجدول مسار التحولات التي تطرأ على صوت الذات الكاتبة «كمفرد» يتحدث بلسان الجمع، و«جمع» يتحدث بلسان المفرد. وبتعبير آخر، كصوت يتحول من الذاتي إلى الجماعي إلى الكوني وبالعكس:

شكل (٢٨)

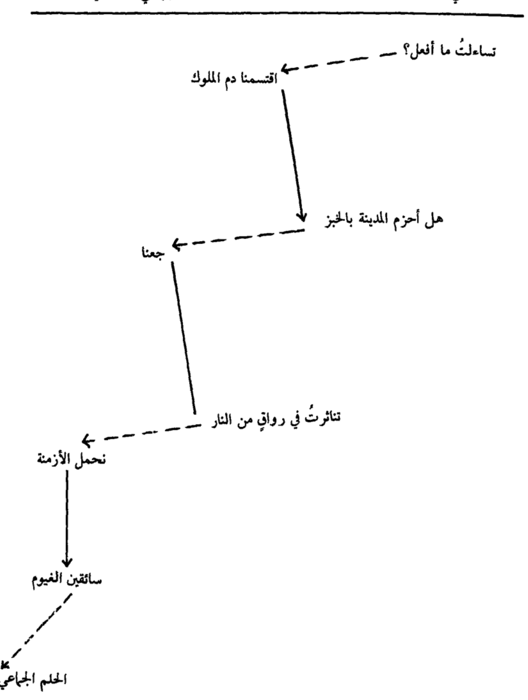
الذاتي	الجماعي /الكوني
دخلتُ إلى حوضك	
	طفونا ترسبنا
قطعت صدركِ أمواجي	
	لنبدأ
أصرخ أن الطوفان يأتي	
	لنبدأ
صرخة تعرج المدينة	
	التقينا
	الحلم الجماعي

شكل (٢٨/ ١)



الذاتي
الجماعي /الكوني
عليّ رموه في الجبّ
الشمس تحمل قتلاها
عليّ غطوه بقشّ
هل يلاقينا الضوء؟
سمعنا دماً
رأينا أنيناً
الحلم الجماعي

شكل (٢/٢٨)



الذاتي
الجماعي /الكوني
تساءلتُ ما أفعل؟
اقتسمنا دم الملوك
هل أحزم المدينة بالخبز
جعنا
تناثرتُ في رواقٍ من النار
نحمل الأزمنة
سائقين الغيوم
الحلم الجماعي

شكل (٢٨/ ٣)

الذاتي	الجماعي /الكوني

عليّ رموه في الجبّ

تمسكنا بأشلائه

كان الجمر ثوباً له

اشتعلنا

اشتعلتُ

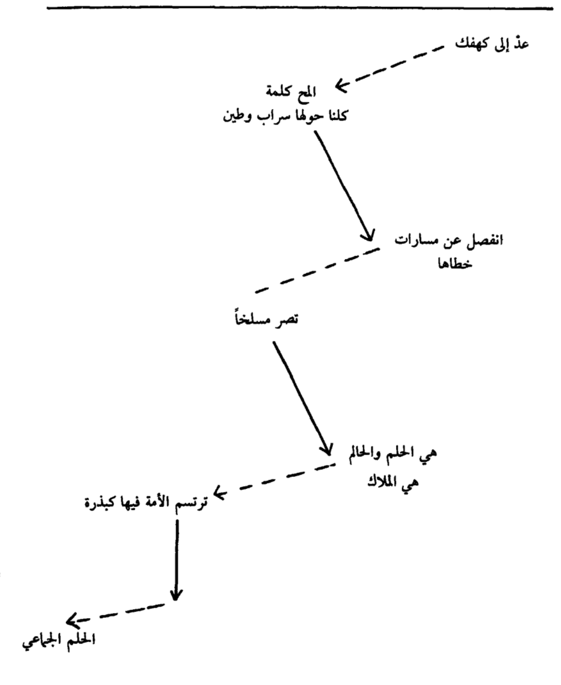
مساء الخير يا وردة الرماد

المحرق الجماعي

شكل (٢٨/٤)

الذاتي	الجماعي/ الكوني
أيامي ثقب في جيبي	اهترأ العالم
أمشي على جليد ملذاتي	جيش من وجوه مسحوقة يعبر التاريخ
أركض في صوت الضحايا وحدي	انصهرنا
	المحرق الجماعي

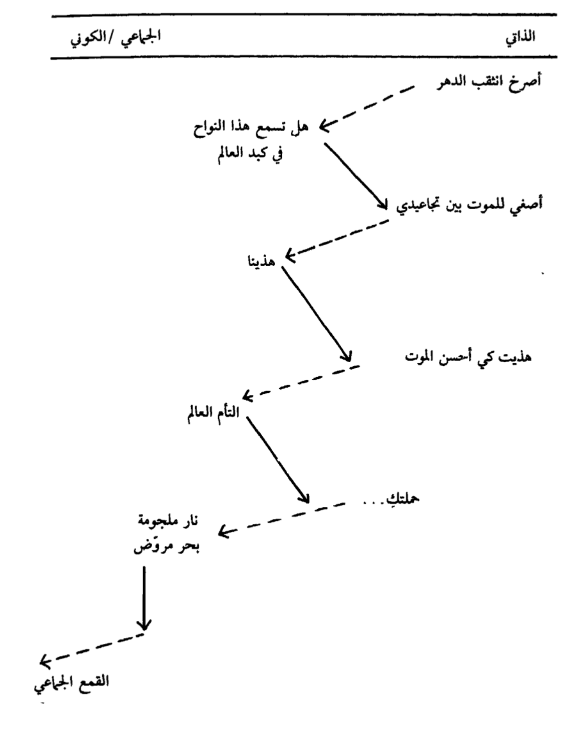
شكل (٢٨/٥)


الجماعي/ الكوني
الذاتي
عذْ إلى كهفك
المح كلمة
كلنا حولها سراب وطين
انفصل عن مسارات
خطاها
تصر مسلخاً
هي الحلم والحالم
هي الملاك
ترتسم الأمة فيها كبذرة
الحلم الجماعي

شكل (٦/٢٨)

الذاتي	الجماعي /الكوني
ماذا نفوه أو قتلوه؟	ريف من الزهر الأصفر
قتلوه...	سأبكي لأمة
لم البكاء على شاعر؟	وضع الخليفة قانوناً
هل هذه المدينة آي؟	شعبي نهر بلا مصبٍّ
	المحرق الجماعي

شكل (٢٨/٧)


الذاتي
الجماعي /الكوني
أصرخ انثقب الدهر
هل تسمع هذا النواح
في كبد العالم
أصغي للموت بين تجاعيدي
هذينا
هذيت كي أحسن الموت
التأم العالم
حملتكِ...
نار ملجومة
بحر مروّض
القمع الجماعي

شكل (٢٨/ ٨)

الذاتي	الجماعي/ الكوني

تلاشيتُ

وجه واحد نحن

استحضرتُ موتي

ملكنا جمرة الوقت

قرأتُ أني أموت

نفياً

اهتدينا

نبشنا كلمات

لفظت جلدك

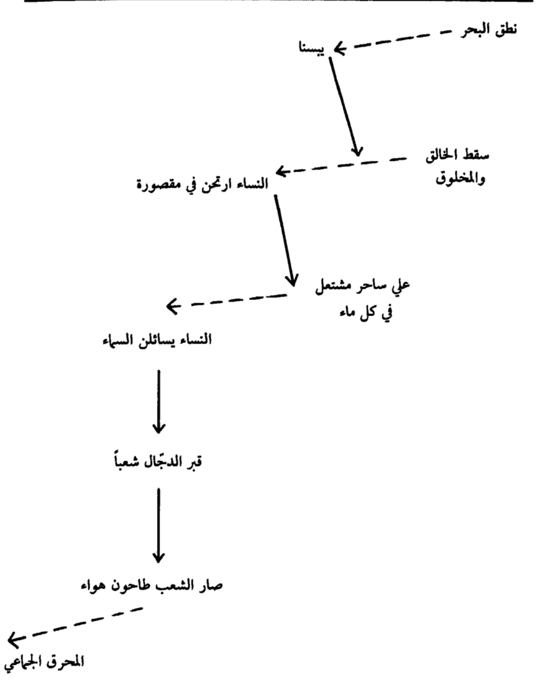
انصهرنا

تأصلي في متاهي

السؤال أصل المعرفة

وضوء التائهين

شكل (٢٨/ ٩)


الذاتي
الجماعي /الكوني
نطق البحر
يبسنا
سقط الخالق
والمخلوق
النساء ارتحن في مقصورة
علي ساحر مشتعل
في كل ماء
النساء يسائلن السماء
قبر الدجّال شعباً
صار الشعب طاحون هواء
المحرق الجماعي

شكل (٢٨ / ١٠)

الذاتي	الجماعي / الكوني

لست الرماد ولا الريح

الماضي رماد

لا يدٌ عليّ

هاتوا وطناً

طفل يشبّ

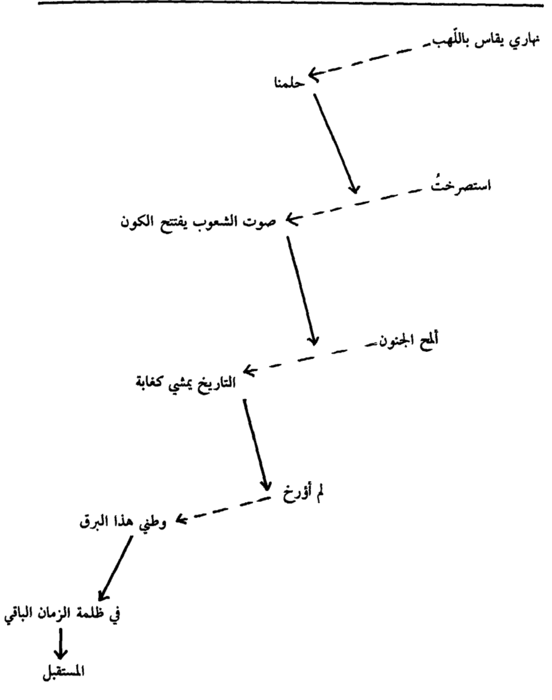
للأرض إله يموت

أتهجىٰ نجمة

لم يعد غير الجنون

التغيير
بالعمل الجماعي

شكل (٢٨/١١)



الذاتي
الجماعي/ الكوني
نهاري يقاس باللّهب
حلمنا
استصرختُ
صوت الشعوب يفتتح الكون
ألمح الجنون
التاريخ يمشي كغابة
لم أؤرخ
وطني هذا البرق
في ظلمة الزمان الباقي
المستقبل

٢ ـ النبوّة: كثر الكلام على القصيدة العربية المعاصرة في الأوساط الأدبية مؤخراً، عبر تحقيب عَقْديّ يقسم أزمانها إلى: قصيدة الستينات، وقصيدة السبعينات، والثمانينات. غير أن إطلاق الخصائص العامة على الإنتاج الشعري عبر التحقيب والتطويق والحصر فيها بين فواصل زمنية ضيقة لا تتجاوز عشر سنوات، عمل قاصر عن بلوغ الغايات النقّدية والتنظيريّة التي تستدعي الموضوعية والدقّة في آن. وبالطبع فإن الظواهر الشعرية لا تُقاس بالعقود، ولا بأي تقسيم زمني منتظم انتظاماً رياضياً. وما يهمني من هذا التحقيب هو علاقة القصيدة المدروسة به. فقد استنتج المُحقبون أن قصيدة السبعينات كانت صوت الشاهد على الجريمة وصوت النبيّ الحاني على عذابات الإنسانية، والحالم ببعث الفينيق من رماده. بينما وصفوا قصيدة الثمانينات بأنها صوت انهيار الحلم الجماعي، ومجابهة الانهيارات الكبرى، وانبعاث الوعي العميق بالأزمة الذي يميل إلى التعرية القاسية واقتحام الممنوعات والمحرّمات[1]. إلا أن قراءتي الدلائلية التأويلية ـ هذا هو اسمي ـ تسمح لي بنفي إمكانية إدراجها ضمن حقبة الستينات/ السبعينات، لأنها قصيدة انطلقت من الواقع وعبره، زاخرة باقتحام الممنوعات والمحرمات والتعرية الجسورة والوعي الكاشف. ولذا فإن ما أبتغي بحثه في هذه الفقرة هو مسألة الربط بين الرؤية والنبوّة في هذه القصيدة، وقد شاع تناقله في الأعمال الأدبية والنقدية، من جهة، وفي الصفحات الأدبية في الإعلام العربي من جهة أخرى. إن التعميم والإطلاق في تقرير مثل هذا الربط، لا يقل خطورة عن التعميم والإطلاق الذي شاع حول القصيدة المعاصرة والقصيدة الكلاسيكية. فكما أن المنظور النقدي الحديث لا يرى في كل إبداع سابق تقادماً وتهافتاً لِقِدَمه وذهاب عصره، ولا يرى في كل شعر حديث حداثة لمعاصرته، فمن الأولىٰ أن لا يكون كلّ الشعر/ الرؤيا صوتاً نبوياً، وأن لا يكون كل صوتٍ نبوي في الشعر باعثاً للرؤيا.

(١) نشرت جريدة «القدس» الصادرة في لندن استفتاءً أسبوعياً مطوّلاً مع العديد من الشعراء المعاصرين حول آرائهم في القصيدة العربية استناداً لهذا التحقيب الزمني وامتد الاستفتاء بدءاً من العدد ٤٣٩ بتاريخ ٢٨ أيلول/ سبتمبر ١٩٩٠ إلى العدد ٥٨٣ بتاريخ ٢٢ آذار/ مارس ١٩٩١.

لقد تكرر تأويل القصيدة في أكثر من مجال على أنها: الرؤيا التي يُبعث فيها أدونيس نبياً يمتلك الحقائق ويرى للناس ببطولة وصدق وإعجاز.

يقول محمد بنيس في معرض تأويله للقصيدة، وعبر حديثه عن هجرة أسطورة تموّز إلى الشعر المعاصر (السيّاب وأدونيس): «فإنّ مفاهيم النبوّة والحقيقة والخيال (التخييل) تتفاعل مع مفهوم التقدم في نسج نسق تصوّر الحداثة. إن الصدور في الرؤية إلى المستقبل، كأفق به تحتمي وديعة «البعث» حجة على نبوّة الشاعر وحقيقة الشعر، لأن عبور اليباب إلى الخصوبة فعل شاعرٍ يتميز عن سائر الناس العاديين ببطوليّة وإعجاز، فيما هو الشعر قول مداره الحقيقة، لا كذب فيه، ما دام النبي البطل هو من كتبه، وما دام «البعث مسعاه وغايته»[1]. ويُحيل الكاتب/ الناقد إلى كتاب أسعد رزّوق «الأسطورة في الشعر المعاصر» وإلى ما ورد فيه من مفاهيم أربعة حول دخول الأساطير للشعر المعاصر وأسطورة تمّوز على وجه الخصوص، وهذه المعادلات هي: «الطقس والإيحاء» الذي يخلّص الشعر من التقريرية، و«النجاة والتفاؤل»، وبه يكون الشعر مبشّراً بالتقدم و«العفوية» التي أساسها صدق موقف الإنسان. والتعليل الرابع هو «البطولة والإعجاز» الذي يعلن فيه الشاعر عن نبوته[2]. ولست في صدد مناقشة الأسطورة في الشعر المعاصر، بل مناقشة تقرير «النبوّة» في هذا هو اسمي تقريراً قاطعاً رغم أن القصيدة لم تطرح حلاً مسموعاً أو مرئياً على مدى القصيدة. بل انحصر ما اقترحته في «السؤال» إطلاقاً، كرؤية للعبور تستجوب الحضارة في بُعْديْها الإقليمي والكوني بغية التجاوز إلى الزمن الآتي.

لقد تكثّف طموح القصيدة في بؤر دلالية بارزة: الأولى: لنبدأ لنبدأ، وفي ذلك تحريض على وجوب البدء في فعل التغيير. والثانية: سيل من الأسئلة التي لم تحظ بجواب، بل تُركت إلى الأمة التي حصّنها الخالق في خندق وسدّه «لا أحد يعرف أين الباب/ لا أحد يسأل أين الباب» هذه الأمة التي لا تعرف ولا تسأل هي المُطالَبة بالبحث عن إجابة لهذه الأسئلة. الثالث: إيحاء القصيدة بأن

---

(١) محمد بنيس، «الشعر الحديث بنياته وإبدالاتها» الجزء الثالث ص ص ٢١٦ ـ ٢١٧ م. سابق.

(٢) المرجع السابق: ص ٢١٧.

البحث عن الحلول يقتضي اجتياح المجاهيل، والجهد المضني الذي سيبذله كل باحث حسب سياقه الفكري والاجتماعي والثقافي والنفسي. وقد مثّلت القصيدة لهذا الجهد المطلوب ببعض الجمل الدلالية مثل:

(جوعي يدور كالأرض أحجار قصور هياكل أتهجّاها كخبز). فعلى المستوى الدلالي يأتي الربط بين (الجوع والخبز) في سياق واحد مؤشراً على أن الحاجة إلى العمل الجماعي بمثابة حاجة الجسد الغريزية للطعام (الخبز) والطعام عامل يمدّ الإنسان بالحياة والبقاء. أما بالنسبة لاستعمال الشاعر لفعل (أتهجّاها) فهو المؤشر إلى وجوب التمحيص والتدقيق والاكتناه وربط علاقات الوجود علاقة بعلاقة بغية تشكيل الصيغة التامة لهذا الوجود، تماماً كما يفعل المُتَهَجِّي للكلمة، يتابع حروفها حرفاً حرفاً، حتى يشكل لها صيغة سليمة ومفيدة.

وفي السياق الدلالي نفسه تأتي عبارة (ألمح كلمة) التي تُورّط القارىء في الغوص عمقاً في أغوار اللغة المتناقضة بحثاً عن الدلالة التي تحملها. والأمر سيّان في (أتهجّى نجمة) والعثور على نجمة واحدة في سماء تفيض بملايين النجوم. تبقى جملة مهمّة وبارزة في النصّ هي: «لا يدٌ علي» وقد توحي هذه العبارة بدلالة النبوّة وامتلاك الشاعر للحقائق كافة دون غيره من الناس.

أتوقف عند هذه العبارة لقراءة بنائها النحوي والدلالي. فالجملة الاسمية هنا جاءت مسبوقة بـ «لا الحجازية» التي تفيد نفي الوحدة ونفي الجنس في آن. والمقصود بالجملة بتعبير آخر: لا يدٌ علي سواء أكانت يداً واحدة أو أكثر من ذلك في العدد (نفي الوحدة) وكذلك لا يدٌ عليّ مهما كان جنس هذه اليد ونوع سلطتها أماديّة أم معنوية (نفي الجنس)[1]. إذن «لا يدٌ عليّ» لا يقولها النبيّ لأنّ يد الله فوق يده، وسلطة القول الإلهي فوق قوله. والنبي يقوم بإيصال رسالة تقريريّة تعتصم بقدسية لا تقبل التشكيك، ويدعو إلى الاستسلام لطاعة مطلقة لا تقبل المساءلة والتعليل. بينما جاءت القصيدة لتفجّر سيلاً من الأسئلة والشكوك وتستجوب الواقع عن جوهره المفقود. وفي ذلك كله ما يتنافى مع

(١) راجع: المراد في لا الحجازية: موسوعة النحو والصرف والإعراب إميل بديع يعقوب ص ٤٥٨ م. سابق.

تقريريّة النبوّة وثوابتها. ويقول الشاعر في نهاية المقطع السابق:

«طفل تائه تحت سرّة امرأة سوداء بحثاً
طفلٌ يشبّ
وللأرض إلَهُ أعمى يموت...».

فالشاعر هنا طفل تائه يبحث عن طفولة الوجود وبراءته (علي أبد النار والطفولة) عبر نار الشعر وهو يقترح: هاتوا وطناً/ قرّبوا المدائن/ هزّوا شجر الحلم/ غيّروا شجر النوم...! ولكن لا يقرر، ولا يشرّع كيف وماذا وأين ولماذا، وإنما يوحي بالتشوير وتحويل الإنسان إلى طفل/ سؤال ينمو ليصرع إله الأرض (وليس إله السماء). ففي الأرض يتحول القمع والاستبداد إلى إلـه[1] يرضخ الإنسان لجبروته وينحني تحت ظلمه وطغيانه. انطلاقاً مما سبق، كان لا بدّ من خروج الدلالة من سياق النبوّة، واندراجها في سياق آخر هو رفض الأبوّة كافة وإطلاقاً. ورفض الأبوة ليس رديفاً للنبوة بأيّ حال من الأحوال. فتحويل السؤال إلى قصيدة، والقصيدة إلى سؤال، ليس رديفاً لامتلاك الحقائق واستئثار الشاعر/ النبيّ بها دون غيره من الناس، بل هو في حقيقته اقتراح واقعي للتساؤل والرفض الضدّي لأبويّة الحضارة العربية والكونيّة في آن. «إنها ليست نبوءة بل اقتراح واقعي، ينطلق من العيني ليرسم إطاراته الجديدة»[2].

وفي هذا المجال أحيل على شواهد من ديوان أدونيس:

«لا نبوءة
بل رصد لمساقط الرؤوس
حيث يحتضن الفرات رؤوسنا
وتكون دماؤنا زهرةُ العائم
لا سحرٌ
بل ملح يؤاكل التعب ويخبز الأزمنة

(١) يقول أدونيس في تفسير «الآلهة» في شعره:
«إن الذهن العربي مليء بآلهة لا يمكن للشاعر الحقيقي إلاّ أن يصرخ في وجهها: أكره جميع الآلهة. وليست الآلهة هنا آلهة السماء، وإنما آلهة الأرض».
(٢) الياس خوري: دراسات في نقد الشعر: ص ٦٤ م. سابق.

حيث تكون أثداؤنا مراضع للنخيل
وأحضاننا أسرّة القتلى. . . »[1]

ومن ديوان «أغاني مهيار الدمشقي»:

«ليس نجماً ليس إيحاء نبيّ
ليس وجهاً خاشعاً للقمر -
هو ذا يأتي كرمح وثني
غازياً أرض الحروف
نازفاً - يرفع للشمس نزيفه»[2]

مما لا شك فيه أن الذات الكاتبة في القصيدة/ الرؤيا تستأثر بالصوت والضوء لكونها فاعل الرؤية الوحيد (ماذا أرى؟ أرى ورقاً قيل استراحت فيه الحضارات [أرى] ناراً تبكي؟ أرى المئة اثنين أرى المسجد الكنيسة [. . .] مما يضفي على صوت الشاعر ...ة النبي الذي يرى للآخر ويتعامل معه كعنصر من الخارج، غائب عن الداخل الذي استأثر به الشاعر. وواقع الأمر أن القصيدة لا تقوم بإقصاء الآخر/ الجمهور والتعامل معه من الخارج، بل إنّ مؤشرات الحضور الجماعي الغامر في القصيدة كثيرة ومنتشرة في بناء النص. إلا أن قراءة نصّ يتفجرّ بالنسبيّة وتعدّد الاحتمال يقتضي قراءة دلائلية متعمّقة. فقراءة الشرح الوصفي، والقراءة الاسقاطية تصبحان عملاً متطفلاً على النقد والنص في آن. ولا بدّ من القراءة التي تعيد إنتاج النص عبر «القراءة البَعْدية لـ «درجة الصفر للكتابة»[1]، كما أسماها رولان بارت. حيث تُرجع اللغة إلى درجة الصفر - ما قبل الكتابة، لتتحوّل إلى كم سالبٍ قابل للتحوّلات. «في الكتابة يأخذ السلبي صياغة، والدلالة الجديدة تستقبلُ السلب لتعيد تشكيلُ اللّغة داخل كتابة/ لغة كونية، عالمية ومتعديّة للتاريخ. . . »[3].

---

(١) أدونيس الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الثاني، من قصيدة «تاريخ» في «مفرد بصيغة الجمع».
(٢) أدونيس الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الأول ص ٢٥٣ «أغاني مهيار الدمشقي» م. سابق.
(٣) رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة - الشركة المغربية للناشرين المتّحدين - الرباط المغرب - الطبعة الثالثة. ص ٢٢.

فإذا تعاملنا مع القصيدة عبر هذا المنظور فستتضّح مواطن الحضور الطاغي للآخر، واستدخال الخارج إلى الداخل عبر نسيج النص الذي يطرح حركة من العلاقات الداخلية تجري ضمن تحوّل الواحد إلى الكل والكل إلى واحد.

إن صوت النبوّة الناقل للمثل العليا أمر شائع ومطلوب من الذائقة الشعرية الموروثة في العالم العربي. وتحظى القصائد المشبعة بهذا الصوت بـرواج جماهيري بسبب سهولتها ووضوحها ونبرتها الخطابية المتوافقة مع الإيديولوجيات والتقويم الذوقي السائد. وهذا ما لم تتورط فيه ـ هذا هو اسمي ـ فقد تشكلت القصيدة كبنية تعبيرية معقّدة تتحرك في منحى رفض الأبـوّة كلاً وإطلاقاً، بعيداً عن مناخات النبوّة، والحكمة، والوعظ التثقيفي الخطابي.

ولكن إلى أي حدٍ يمكن لهذه الدراسة أن تدافع عن رؤيتها الدلالية المتبنّاة في قراءتها هذه؟ أو في قراءاتها السابقة كلّها؟

إن نصا يحتفظ «بهويّات متعدّدة» كهذا هو اسمي، يتركنا وجهاً لوجه أمام معطى شعريّ يتكون من عناصر وجود وعناصر غياب. أما عناصر الوجود فتتجّلى في نسيج اللغة المكتوبة التي تتمكن العين من رؤيتها وقراءتها. وهي عناصر «سلب» في القصيدة لأنها «مجرّد انعكاس بدون اختيار، وملكيّة مشاع للناس لا للكاتب»[1]. وأما عناصر الغياب فهي «الدفقة الغريزية المنبثقة من ميثولوجيا «الأنا» ومن أحلامها وعقدها وذكرياتها»[2]، أي البنية اللاّشعورية للّغة كما يقول «لاكان»، والعنصر الذي لا يحدّه التعقّل ولا الاختيار الواعي كما يقول رولان بارت. وعليه فإنّ قراءة النصّ تضع القارىء أمام فاعليتين: الأولى: قراءة الدلالة في سطح النسيج الأدبي. والثانية: قراءة النواة الدلالية القابعة في درجة الصفر أي في حالة الصمت. وقد يلمس القارىء من حالة القراءة الأولى إشارة تدل على صوت النبوّة في جملة ـ لا يدُ عليّ ـ وعلى صوت الإلحاد ورفض

(١) رولان بارت: درجة الصفر للكتابة ص ٣٣ م. سابق.
(٢) المرجع السابق: ص ١٣.

الدين والإله في جملة ـ للأرض إله أعمى يموت ـ وقد يستطيع أن يلمس في حالة القراءة الثانية وعبر تعامله مع هذه الجمل بكونها كمّاً سالباً قابلاً للتحوّل إشارة تدل على رفض الأبوّة كلاً وإطلاقاً في الجملة الأولى، وعلى رفض آلهة الأرض المتجسدة بالقمع والاستبداد في الجملة الثانية، أو لعلّه واجدٌ دلالات عديدة أخرى على مبعدة من هذا أو ذلك. هكذا تقوم قراءة النص في درجة الصفر بتكريس الحريّة للقارىء والنصّ في آن، ومُساعدَة الدلالة على الانعتاق والانطلاق في فضاء المتعدّد واللاّمحدود. وبذا تطرح كلّ قراءة للنص تأويلاً قابلاً لإعادة التأويل، وقراءة لا يعصمها عاصم من المساءلة والاستجواب الجديد.

٨ ـ الكتابة بالحبر السرّي

للّغة سلطة من حيث كونها فعّالية تعيش في الوعي الجمعي، ولا بدّ من الانقياد لقوانينها وقواعدها وتشريعاتها كلّما أردنا مخاطبة الجماعة. إلاّ أن للأدب طموحاً يفوق الحاجة إلى التفاهم مع الجماعة الإقليميّة، فهو يطمح لأن يخاطب العالم بلغته المحلية. «فالأدب موضوع خاص جداً، لأنه يقدّم نفسه كلغة كونيّة ولأنه في ذات الوقت لغة خاصة»[1]. وعندما تتسع رؤية الشاعر لتشمل الوجود الإنساني بكامله يحسّ بأنَّ اللّغة قاصرة عن إيصال ما يودّ أن يقول، وأنها تختزل القصيدة وتمتص فاعليتها وحيويّتها التي كانت عليها قبل الكتابة. وقد عبّر أدونيس عن ذلك:

«ما قاله ليس منه

ما يودّ أن يقوله لا تتسّع له الكلمات»

عند الوصول إلى هذا الحد من ضيق العبارة على أفق التعبير يأتي الغموض والغياب والبياض في القصيدة جناحاً يحلّق به الشاعر إلى ما وراء اللغة، إلى لغة اللّغة. هكذا يجابه الشاعر شيطان اللّغة ويغالب سلطته وهيمنته بتعاويذ يكتبها في بقع البياض بحبر مفرّغ من اللّون، وتمائم تحملها كل العناصر

---

(١) رولان بارت: درس السيميولوجيا ترجمة ع. بنعبد العالي ـ الطبعة الأولى ١٩٨٦ ـ دار توبقال للنشر ـ الدار البيضاء ـ المغرب ص: ٣٦.

الغـائبة عن النصّ. فـالقصيـدة إذن مستمـرّة، والفيض لم يتـوقف عن الـدفق، والسـلاسل النصيّـة المفقـودة تغيب ولا تتـلاشى. غمـوضٌ مـا بعـده غمـوض، وسلطة من نـوع جديـد تتخلّق في النص لترفـع راية التحـدي: هل من قـارىء جريء يبحث عن عناصر الغياب، ويعيد إلى الكلمات اللاّمرئية لونها وسوادها؟ على أنّ ما يميّز الغموض والغرابة في شعـر أدونيس هو أنـه ليس طقساً أو منـاخاً يحلو للشاعر أن يكتب في أجوائه. بـل هو أبعـد من ذلك بكثـير، إنه حـالة من النزوع لاقتحام الغامض والمجهول، واكتشـاف البعيد والـلاّمرئي، والانسحـار بلذّة الدهشة حين مفاجأة الغيب للشاعر بمكنوناته السحريّة الغامضة.

لنقرأ رأي أدونيس في ذلك:

«لا أكتب
أتغيّر
أغيّر ما يغيّرني
غموضاً، حيث الغموض أن تحيا
وضوحاً، حيث الوضوح أن تموت»[1]
«لا أكتب
أعاند نفسي كأنني عدوّي
وأنتظر فاجئة الغيب»[2]

قبل أن أبدأ في قراءة البياض في القصيدة أعود لأدونيس. فللشـاعر رأيـه في الغمـوض والتغريب، ولـه أيضاً، طقـوسه المختلفـة في ولوج هـذا الغموض واستحضاره إلى عالمه الشعري. ففي معرض حديثه عن الوضوح يقول أدونيس في «الثابت والمتحول»:

«إن الذين يطالبون اليوم بالوضوح في الشعر باسم الجماهـيرية أو الثـورية أو الواقيعة، إنما يطالبون في الواقع بنظم الأفكار ووصف المواقف ويطلبون من

---

(١) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الثاني. ص: ٧١٦/٧١٧. م. سـابق. لاحظ الفعل المحذوف ـ يجب ـ الذي حذف من مكانه الأصلي قبل: أن تحيا، وأن تموت.

(٢) المرجع السابق ص ٧٢١.

الشاعر عملياً أن يبقى ضمن المعاني العقلية. فكأنهم يطلبون منه أن ينتج ما «ليس للشعر في جوهره وذاته نصيب»[1].

وفي مقاله «رامبو مشرقيّاً صوفيّاً» يقول: «حين ندخل إلى الكتاب وقد حددنا معنى كل كلمة، وعرفنا دلالته معرفة نهائية، فذلك يعني أننا قتلناه. كلّ قارىء عبر الأزمنة، يجب أن يدخل الكتاب كما يدخل في نهر حين يعود إليه مرّة ثانية يتغيّر تأويل الكتاب، ويتغيّر المؤول، ويتغير الكتاب ذاته. الكتاب هو قراءته أو تأويله. فليس الكاتب وحده هو الذي يكتب، بل يشاركه القارىء أيضاً»[2].

من هذه السطور المكثّفة بدلالتها نستدل على المنظور الذي يرى أدونيس إلى الشعر من خلاله:

أ ـ أن متعة الكتابة يجب ألا تكون قصراً على الكاتب دون سواه، فلذّة النص كما أسماها رولان بارت، يجب أن يتقاسمها الكاتب والمتلقي قراءةً وإنشاءً على حدٍ سواء.

٢ ـ على مبعدةٍ من جمالية الأدب يجب أن يكون للكاتب دور كياني يثّور به نزعة القارىء إلى ولوج المجاهيل، والدروب الوعرة، لاكتشاف عناصر الغياب في النصّ والكون في آن.

٣ ـ لتحقيق ذلك، على الكاتب أن يخلق المناخ النّديّ الذي يُغري بتفتح النزوع إلى الدهشة بمفاجآت الغيب واكتشاف الغامض المجهول. مما يدعو إلى إنشاء نصّ يحاكي غابة متوالجة الأشجار والأغصان، والعتمة والضوء، ثريّة بالجداول والكهوف، والألوان والطيور والأصوات المختلفة كي يستحث نزوع القارىء إلى المغامرة بولوجها ونشوة اكتشافها. فالخطى تنزع دوماً إلى طرقاتٍ لم تطأها ومساحات لم تكتشفها. وحسب تعبير أدونيس: «فالحوض يحنّ لماء لا يعرفه، والماء يحنّ لحوضٍ لا يعرفه».

---

(١) أدونيس، الثابت والمتحول، ج ٣ ص: ٢٩٠، م. سابق. والقول للجرجاني في تمييزه بين المعاني العقلية والمعاني المخيّلة.

(٢) مجلة مواقف العدد ٥٧.

٤ ـ أن الإبداع لا يولد في زمان/ مكـان معين وينتهي بـانتهائهـا: فلكل عصرٍ مكوّناته المعاصرة له، والإبداع الأصيـل هو الـذي يعثر فيـه القارىء عـلى دلالاتٍ معاصرة في كل الأمكنة والأزمان.

٥ ـ أن اللّغة تصنع من النص ما يسمّى «فردوس الكلمات» عـلى الأرض وأنّ الكـاتب «يقع دومـاً في البقعة العميـاء للإنسـان ـ درجة الصفـر»[1]. أي في اللامكان. فيحرّض بذلـك المتلقي على البحث عن مكـان يتوحّـد به. فـالمتلقي يستبـطن حاجـة إلى التوحـد بالمكـان الذي يـروق له أن يـأوي إليه ـ كـما يقول بارت ـ والنص المبذول للعيان، والكاشف عن دلالته المعروفة والشائعـة إلى حدّ الابتذال، يرتبط شعوريا بمفهوم اللاّمكان.

ذلك هو ما يعنيه أدونيس بقوله نقلاً عن الجرجاني وما قـاله بصـدد المعاني العقليـة «ليس للشعر في جـوهره وذاتـه نصيب» وهذا هـو السبب الكـامن وراء صرخة أدونيس «منتشياً» كلما عثر لشعره على مقطع من «فردوس الكلمات»:

«أتغلغل بين الورقة وغصنها
الشيء والشيء
حين لا يعود يتميّز
الخيط الأبيض من الخيط الأسود
أصرخ منتشياً
تهدم أيها الوضوح، يا عدوّي الجميل»[2]

إن في ذلك كله ما لا يبعد عن تفسير (بلانشو) للكتـابة الأدبيـة وما سـمّاه «استحـالاتها» وذلـك عبر تحليله لأبـرز الشعراء الفـرنسيين الـطلائعيـين، حيث انتهى إلى أن المجال الأدبي هو مجال الموت: «إنـه النفي الأمثل، والقتـل المؤجّل الذي هو اللّغة»[3]. وبذلك يصبح الكاتب عند بلانشو «بمثابة أورفيـوس جديـد

---

(١) رولان بارت: لذة النص الطبعة الأولى ١٩٨٨ ـ ترجمة فؤاد صفـا والحسين سبحـاز ـ دار توبقـال للنشر ـ الدار البيضاء ـ المغرب ص ٣٩.
(٢) أدونيس الأعمال الشعرية الكاملة الجزء الثاني ص: ٦٨٢ م. سابق.
(٣) ورد في، رولان بارت، درجة الصفر للكتابة ص ٦ م. سابق.

يبحث بهوس عن موت ممتع، يطرق أبواباً موصدة باستمرار، يلتقي العبث واللامعنى، وما لا يسمى ولا يجد شيئاً يقوله أو يفصح عنه في هذا العالم الصّفيق.. لكنّه مفتتن بهذا اللاّشيء وعليه أن يقوله»[1].

فأدونيس، الضارب جذوره في أرض الحداثة أي أرض القلق والأسئلة وإعادات النظر، أرض الحلمي والمتحرك والاكتشاف، لا يكّل ولا يملّ من البحث في أعماقها ومساراتها عن كشوف جديدة يتجاوز بها ما سبق من كشوف وما سبق من شعره هو أيضاً، مدافعاً عن نفسه الذعر الذي يتملّكه كلما أحسّ بما يحبط العبور من الثابت إلى المتحول. فلا عجب إذن من الكتابة في البياض والكتابة بالحبر السرّي ما دامت: «تبدأ الحداثة بالبحث عن أدب مستحيل»[2].

للشعر المعاصر ظواهر متعددة لا تفتأ تتوالد وتتوالج بصورة مذهلة. فللشعراء في نزوعهم للغرابة شؤون. ولا يسع الباحث إلاّ أن يتساءل: ما هي الدوافع الواعية/ اللاّواعية التي تكمن وراء تباين الشعراء في اختيار كلٍّ منهم لخصيصة نوعية يتعامل بها مع إبداعه في مبعدة عن سواها؟ فمن الشعراء من يصب شعره في قناة الحب والعشق، أو في السياسة، أو الشعر العقائدي والمذهبي الخ. ومنهم من يميل إلى التعرية الاجتماعية بقسوة مجحفة أو دعابة ضاحكة إلى حدّ الإرهاق. ومنهم أيضاً من يتكوّر على تشظيه الداخلي منقطعاً إلى الخيال الغارق في السوداوية والتهويم ناسفاً كل جسور التواصل ما بين إبداعه والآخر. وهناك من يميل إلى الحماسة والخطابية والمباشرة بسهولة غالبة ووضوح غامر، بينما يفضّل آخرون السكن في الأماكن الضبابيّة وفضاءات الغموض والغرابة تاركين للقارىء مهمة البحث عن الومضات الإبداعية المختبئة في كهوف الغياب كما هو الحال مع الشاعر المعني في هذه الدراسة: أدونيس.

لقد شغلت نزعات الشعراء ودوافع الإبداع عقول الباحثين بدءاً بسقراط وأرسطو، وانتهاء بفلاسفة الغرب المعاصرين ولا تزال النظريات تتوالى: نظرية تعمّق مفهوم ما سبقها، وأخرى تنسخ ما تقدّم عليها. ورغم أن الغوص في

---

(١) ورد في المرجع السابق ص ٧.

(٢) ورد في المرجع السابق ص ٧.

نـظريّات الإبـداع لاستكناه دوافعـه اللّاواعيـة ليس مدرجاً بين الأغـراض التي تـرمي إليها هـذه الدراسـة، إلّا أنّ مدرسـة التحليل النفسي (فـرويد ـ رانـك ـ يونج) تبقى على جانب عظيم من الأهمية مهـما تضاربت الآراء وتبـاعدت حـول معطياتها. فقد طرحت هذه المـدرسة فـاعليّة تحـويلية كـبرى للدراسات الأدبيـة والنقدية في آن، بما هيأت لها عبر دراستها لنشاط الشعور، واللّاشعور ومن ثمّ، ما قبل الشعور. وقد اعترف فرويد بأنّ الشعراء هم الوحيدون الذين سبقوه إلى اكتشـاف اللّاشعـور مُحيلاً على ما يمكن استنتاجـه من تحليلات هـاملت والإخوة كرامازوف.

غنيّ عن القول إن الآراء حول الإبداع متضاربـة ومتعددة وأنها لن تنتهي وتتوقف. إلّا أننا، عودة إلى أرسطو والتطهير، وسقراط وشيطان الشعر ذي القوّة العلوية، ومروراً برانك ويونج وفلاسفة النقد المعاصر، وانتهـاء بعلم الجينيّات، الأكثر حداثةً، يمكننا أن نلمس مواقع اللقاء حول الإبداع في النقاط التالية:

أ ـ أن التكـوين النفسي المطبـوع عـلى القلق والحضـور المتيّقظ في الكـون يُسبّب شحنة من الحياة الروحية التي تذكي عوامل الإبداع.

ب ـ أن فاعليّة الحضور الوجودي تتفاوت بين مبدع وآخـر، الأمر الـذي يعطي لكل فنان رؤيته الخاصة في التكوين الحضاري في العالم.

ج ـ تبعاً لهذه الـرؤية، لا بـدّ من اختلاف المعـطيات الإبـداعية وتفـاوت الوسيلة التي يجسّد بها كل فنان معطاه الإبداعي.

من كل ما سبق أعود لاستنتاج النقـاط التي تخدم الغـاية التي تـرمي إليها الـدراسة وهي تحـديد الـدوافع التي تنحـو بأدونيس نحـو الغموض، والغـرابة، والغياب وإخفاء الكثير من مكونات العملية الإبـداعية في كهـوف النص، ومتاه سواده، ومتاه بياضه المفرّغ من المحسوس (اللون والصوت):

١ ـ إن أدونيس شـاعر ينتمي إلى ذوي الإرادة الإبـداعية القـويـة التي لا تكتفي بفـرض إرادتها عـلى إرادة النوع (الخلق الفـردي) بـل تخـرج من أسـوار الذات إلى فضاء الكون لفرض إرادتها الإبداعية على النوع كافة:

منذورٌ
كي لا يكون، إلّا طيفاً

منذورٌ
لكي يستبق ويقال:
خطواته ليست له»[1]

٢ ـ أن الشاعر الذي يصدر عن مثل هذه الإرادة لن يخاطب الكون بمنطق الآخر، ولا معياره، ولا نهجه، ولا فلسفته، أي أنه ليس بالشاعر المستهلك للنوع بل الخالق/ الصانع له شكلاً ومضموناً*. إلّا أن ما قدمه في هذا هو اسمي يدلّ على خوفه من الوقوع في حبائل التماهي مع رؤية ثابتة. لأن الثبات الطويل يفضي إلى الإيديولوجية والثقافة الراكدة. لذا جاءت هذا هو اسمي لتمشي بين المحيّر والمعجز، وتنسف حديث أدونيس بالأكثر حداثة منه. وفي قصيدة اجتياح تظهر روح التحدي العنيفة التي تمارسها إرادة الشاعر على «النوع» رغم معرفته الأكيدة برفض الجمهور واستنكاره لمثل هذا الغموض، وهذا الغياب المذهل للعناصر في القصيدة:

«من يراكم يراني
لا طريق سوى النار، جئنا
لا مجيء إذا لم يكن صاعقاً، وجئنا
لم تزل تكبر السجون
والمنافي ترفّ مع الهدب، والخوف يعصف، والخائفون
ورق،
تكبر السجون/
يهبطون إلى الشعر في جبّةٍ، في زوايا

(١) ديوان أدونيس ـ الجزء الثاني مفرد بصيغة الجمع، ص ٧٠٨ م. سابق.
(*) هذا يذكّر بخروج أبي تمام على ثوابت عصره، وهذا ما أدى إلى محاربته من قبل النقد والناس لخروجه على الذائقة الشعرية السائدة في عصره.

يستجيرون بالحدّ، يمشون في فسحةٍ خرزيّهْ
وأنا الصاعق الحدودَ، أنا الرحم الأوليّهْ
ويقولون: هذا غموض
ويقولون: غيب
غيّبي كلماتي
غيبي خطواتي
واجمحي وخذيني
أيُّها الشهوة الملكيهْ»(١).

ويبدو إصرار الإرادة على التحدّي في أقصاه، في المقطع الأخير: يقولون هذا غموض، ويقولون غيَبٌ. ورغم الانتقاد والاستنكار تستمر روح المغامرة والمجابهة والسير في الخط المعاكس: غيّبي كلماتي، غيّبي خطواتي، واجْمحي، واستعصي على الفهم وخذيني أيتها الشهوة الملكية.

٣ ـ أن لأدونيس ذاتاً مطبوعة على التوتر والقلق والاستكشاف،وهذا يفسّر نزوعه الصوفي، وصدوره عن الحضور العنيف لهذه الشحنة من الحياة الروحية المتوقّدة في شعره ومؤلفاته في آن. مثل هذه الشخصية المغامرة تقذف بنفسها إلى محرق الوجود (كما يقول بلانشو) لتطرق الأبواب الموصدة وتلج المجاهيل الخطرة، وتكتشف العبث والدمامة واللاّمعنى، والتناقض والتشظي. فتعجب من غرابة هذا الكون وغموضه، وغياب التآلف والتناغم عن عناصره التي تدور في اللاّمعنى، لكن الحياة الروحية المتوقّدة تفتتن بهذا اللاّشيء، واللاّمعنى، فتخاطب الكون بلغته، لغة الغموض والغرابة والغياب واللاّمعنى. أي أن العناصر الداخلية للقصيدة تخاطب العناصر الخارجية بلغتها وروحها المبهمة، وهذا أمر ملحوظٌ في تاريخ الشعر في العالم. من ـ هذا هو اسمي ـ نحاول قراءة الغموض في المقطع التالي:

تحبل النار أيامي نارٌ أنثى دم تحت نهديها صليل
والإبط آبار دمع نهرٌ تائه وتلتصق الشمس عليها كالثوب

---

(١) قصيدة اجتياح: الجزء الثاني ص: ٤٩٠/٤٩١ م. سابق.

تزلق   جرحُ فرَّعَتْه وشعْشعَتْه بباءٍ وبهارٍ (هذا جنينك؟)
أحزانيَ وردٌ»

ماذا نقرأ وكيف نقرأ؟ سيل من الأسماء المتلاحقة دون فواصل ولا قواطع ولا أفعال ولا نقاط «النار ـ أيامي ـ نار ـ انثى ـ دم ـ تحت ـ نهديها ـ صليل ـ الإبط ـ آبار ـ دمع ـ نهر ـ تائه . . . » كم من الجمل الاسمية يمكننا أن نشكل من هذه الأسماء المتجاورة؟ وعلى أيّ من الأسماء المؤنثة فيها تعود الهاء في قوله: «تلتصق الشمس عليها؟»

إنّه وجود الشاعر في عالم غامض وغريب تصطرع فيه أشباح الرعب والدمامة، لكن الشاعر لا يرضى من هذا العالم بالسكوت والمكابدة الصامتة والتماهي مع أشباح الدمامة المرعبة بل يصرخ في وجه هذا الكون بصوت غامض كغموضه، غريب كغرابته:

«أنا سيّد الأشباح أمنحها
جنسي، وأمس منحتها لغتي [. . .]
أنا سيّد الأشباح أضربها
وأسوقها بدمي وحنجرتي».

من كل ما سبق نستطيع أن نستخلص الخصائص التالية لظاهرة الغموض في شعر أدونيس:

١ ـ أنه شعرٌ رافض يجيء من الغامض لأنه يجيء من المحيّر غير المكتشف، من الحي لا من البسيط المنهوب، ليس من جهة العدمية والسوداوية أو العصاب[1]، والخيال فرسه لا قائده.

٢ ـ في صميم شعريته التواصل والتحاور مع الجماعة والإنسانية كلها. ولذلك فهو لا يسمح للغموض والغرابة بنسف الجسور بينه وبينها لأن الانفصال عن الكون يعني الصمت والموت. أي أن الغموض في شعر أدونيس ليس تهويماً

(١) وقد نفى فرويد العصابية عن الفنان لأنه قادر على الخروج من سوداوية الخيال بواسطة الإبداع الذي يساعده على أن: «يضرب في الواقع بأقدام ثابتة».

في خيال مغلق يستعصي فهمه وتأويله، بل هو غموض يستدرج ويوحي ويستنفر إرادة القارىء لقبول تحدّي القصيدة والكون في آن. من الأدلة على ذلك الحوار وظاهرة السؤال.

٣ ـ أنه يتواصل مع الجماعة عبر هوّيته الشخصيّة ونوعه الخاص: بنيته ولغته وغرابته وغموضه، متحدياً القارىء، تماماً، كتحديه للعالم؛ شعره ليس السهل الممتنع بل الصعب اللاممتنع.

«أكتب الأمور التي هي من جنس ما لا يكتب
والتي ليست من جهة العادة
ولا من جهة ما يذكر [...]
حيث يكون من أسمائي
ما هو مُظهر
وما هو مضمر
وما هو مشتقٌ لا يأخذه الحصر»[1].

٤ ـ إنه الشعر الغامض المعادل لرمز غامض في الوجود. فالصعب اللاّممتنع هو المعادل للواقع الصعب اللاّممتنع. والشاعر الذي يحترق بالشعر لكي ينشئه هو المعادل للفرد الذي عليه أن يحترق في الوجود لكي يساعد في تكوينه. ومجابهةُ عدوانية الواقع بالعدوان الإبداعي المضيء هي المعادل لرفض إرادة الموت.

إنه الاحتراق في جذوة الحياة والشعر في آن.

في هذا هو اسمي، كانت مغامرة أدونيس الأولى في صعق البنية التعبيريّة للقصيدة بتيّار مشحون بطاقة توتر عالية. فالحداثة بما هي مناخ مراجعة وتساؤل وتفكيك وتجاوز، كانت معيناً ينهل منه شعراؤنا المعاصرون. وهناك من سبق أدونيس، ومن سايره، ومن جاء بعده، ليلتقي الجمع في مسيرة البحث والتطلع. وكان الظهور الأول لنضوج التجربة الشعرية الحديثة في أنشودة المطر

(١) مفرد بصيغة الجمع: الجزء الثاني من الديوان ص ٧١٤ م. سابق.

للسيّاب ١٩٦٠ وأغاني مهيار الدمشقي ١٩٦١ هو الإطار الإبداعي الذي لم تنفلت منه القصيدة الحديثة حتى ظهور ـ هذا هو اسمي ـ في ١٩٦٩ . وقد جاء ظهور هذه القصيدة ليؤرخ لمرحلة كتابة جديدة، وثورة على المنجزات السابقة .

وللغموض والغرابة والصعوبة في القصيدة ظواهر تتجلى في التفجير والخرق البنائي، وفي الحذف، والانفصام الدلالي، والتغييب لكثير من العناصر والشروط المتعارف على وجوب وجودها سابقاً . ويبدو ذلك في الممارسات التالية :

١ ـ الخرق والتفجير ـ خرق البنية اللغويّة

ـ خرق الألفة بين العناصر
ـ خرق حركة العلاقات الداخلية وخلخلتها
ـ خرق الاستمرارية الآلية بين العناصر الإيقاعية .
ـ خرق حدود القصيدة وتحويلها إلى حركة ونص مفتوح .

٢ ـ حذف العناصر :

ـ حذف الحرف والظرف والفاصلة ونقاط الوقف والقاطعة .
ـ حذف الكلمة
ـ حذف الجملة
ـ حذف الفقرة الشعرية
ـ حذف المقطع الشعري
ـ حذف البداية والنهاية والإجابة على صيغ الاستفهام .

٣ ـ الانزياح الدلالي :

ـ انزياح الكلمة عن معناها الأصلي ـ المعجمي ـ
ـ انزياح المدلول عن سياقه المعروف .
ـ انزياح الرموز عن دلالاتها وتوليد دلالات مستجدة .

وبما أن أشعار العرب عرفت ظاهرة الحذف وأيضاً ظاهرة الغموض (أبو تمام) فإن الجديد الفعلي الذي طرحته القصيدة هو أن «إعادة إنتاج اللغة داخل القول الشعري الخاص، تصبح هنا العلاقة الأساسية في الشعر . فتتحرّر الكتابة

من ضغط العناصر الخارجية، لتبحث عن تحددها في علاقاتها الداخلية، ثم تفتح هذه العلاقات بدورها لتشكل إطارات وأشكالاً لصراعات مفتوحة. هكذا تتحول الكتابة إلى فعل، يعكس ويتجاوز»[1].

ونظراً لأن العديد من الظواهر المذكورة قد تمت دراستها في الفقرات السابقة، فإنني سأكتفي في الصفحات التالية بقراءة ـ بياض القصيدة ـ والظواهر التي لم تسبق معاينتها في الدراسة.

١ ـ حذف الحروف: إن حذف حروف العطف وما شابهه، والفواصل والقواطع التي تفصل بين الجمل، ونقاط الانتهاء والتوقّف وغيرها أمر باد للعين القارئة. إلا أنه في معظمه حذف يصعّد الغموض وتعدّد وجوه الاحتمال، دون أن يؤدي إلى اللّبس والارتباك. فالبحث عن الحروف ـ كحروف العطف مثلاً ـ والضمائر والظروف والنقاط، يعتمد على الحسّ اللغوي عند القارىء ومدى دقته في التعامل مع اللّغة. وبما أن القارىء يمتلك حريّة التعامل مع النصّ فهو بالتالي: قادرٌ على إعادة تشكيل الجمل والفقرات بالصورة التي يراها.

وأمثل لحذف الحرف بالمقطع التالي مشيرة إلى العنصر المحذوف بوضعه بين قوسين، مع الإشارة إلى أن الحروف التي أفترضها هنا ليست الوحيدة الممكنة، وأنها مرتبطة بالقارىء وإبداعياته:

«أرض تدور حولي (و) أعضاؤك نيل يجري (فيه) طفونا (ثم) ترسبنا».
«روما (تحترق) كلّ بيتٍ (صار) روما، التخيّل والواقع (صار) روما. مدينة الله والتاريخ (مثل) روما...»

وأكتفي بهذا القدر الضئيل من التمثيل لسهولة العثور على العناصر الغائبة هنا.

٢ ـ حذف الكلمة:

ولا يختلف حذف الكلمة في عمله عن حذف الحرف والظرف والفاصلة،

---

(١) الياس خوري، دراسات في نقد الشعر ص ٦٣ ـ ٦٤ م. سابق.

لأنه يعتمد عـلى حريّـة القارىء لمـلء الفراغ بالدالّ الـذي يستنتجه من رؤيتـه للسياق وأمثّل على ذلك بما يلي:

«عد إلى كهفك (ف) التواريخُ أسراب جراد، (و) هذا التاريخ (الحـاضر) يسكن (حينـاً) حضن بغي (و) يجتر (عـاره) و(حيناً آخـر) يشهق في جوف أتـانٍ (غبيٍ) ويشتهي عفن الأرض (لتفسخه) ويمشي (طموحه) في دودة.

عُدْ إلى كهفك (احتماء به) واخفض عينيك (رحمة بها)»

وفي قوله:

«ماذا؟ نفوه أو قتلوه؟
قتلوه (نفياً)».

وفي قوله:

«قيل جلدك دهر راسب في قرارة الحلم
و(أنا أقول) لتولد حراب الوقيعة الأبدية (بيننا)».

٣ ـ **حذف الجملة**: وأمثل له بالمقاطع التالية:

ـ قلت استقرّ كالرمح يا نيرون (في حضارتنا القائمة وامحُ معالمها)

ـ هذه بلاد رفعت فخذها راية (ليغتصبها العدو الذي استسلمت له)

ـ دمشق تـدخل في ثـوبي خوفـاً حباً تخـالط أحشائي تلغـو (بـأحـاديث لا تنتهي..)

وفي الفقرة التي يدور فيها الحوار بين الشاعر واللّغة، حيث يهذي النورس (المعادل الشعري لشخصية الشاعر) بأمانيه في الرؤيا:

«فتح النورس عينيه أغلقي (سلطة عينيك عليه)
نسي (النورس) الفتحة (في الرؤيا)
(اشتعل) في ريشه المشعّث ماء (القصيدة) وشرار (الشعر)»

«أظل أحفر (في جسد اللغة) آه لو غيّرت (اللغة جلدها)

آه لو غيّر الغبار (وجه) عذاراه
آه لو النار همزة (تمحو الركود)»

هكـذا يواجـه القارىء حـريتـه في إنشـاء هـذه الجمـل، وإكـمال النص، مسقطاً ما يمليه عليه سياقه الذهني والنفسي والثقافي، على سياق الفقرة أو المقطع بتأويل شخصي.

٤ ـ البياض:

ثمة مساحات بيضاء في النص، تختلف أحجامها وأطوالها، صغراً وكبراً، ضيقاً واتساعاً. وهي تعطي للقصيـدة شكل السلسـة المنفصلة الحلقات. إلا أن ظهور الحلقات البيضاء لا يعني انفصام السلسلة النصيّة وتلاشي الحلقات الغائبة في البياض، بل يعني استمرارية القول الشعري واستمـرارية الفيض والكتـابة، ولكن بـالحبر السرّي، المفـرّغ من اللّون. وبما أن أدونيس مسكـون أبداً بشغف التجـدّد، وجـوع التحـوّل، فـإنــه هنـا يحـوّل المُنْشىء (الشـاعــر والنصّ) إلى حالة المفعوليّة ليضع القارىء المؤول في حالة الفاعليّة. ومـا على الـقـارىء إلاَّ أن يستنفـر جهده ليمـلأ «بيـاض القصيـدة» كـما يحلو لـه ضمن السيـاق العـام للنص. وفي ذلـك تصعيـد أقصى لتضعيف الـدلالـة، وتعـدّد الاحتـمالات في استيـلاد نصوص من النصّ الـواحد، في جـوّ من الغموض البـالـغ يصـل فيـه الغياب والحذف والمحو والانفصام الدلالي حدّاً منقطع النظير. وهذا يفتح محاكمة بين القارىء والنصّ تنتهي بإعلان حكم يبرىء ويُدين. فثمـة حكم يفصل بـين القارىء الذي يواجه الشعـر/ العالم بحـالة الفـاعليّة الإنتـاجية، والآخـر الذي يواجه الشعر/ العالم بحالة المفعوليّة الاستهلاكيّة.

من النصّ أنتقي بعضـاً من المساحـات البيضاء، لـلإسهام في قـراءة أحد الوجوه العديدة التي يمكن أن تتضمّنها بدءاً من المساحة التي تتسع لفقرة شعـرية وانتهاء بالمساحة التي قد تتسع لمقطع شعري كامل، مشيرة إلى الحضور الـواضح لصيغـة السؤال الذي تستثيره هذه المسـاحات البيضـاء. مثلاً: مـا الـذي عنـد الشاعر زيادة على المدينة التي تحت منـطقة الأحـزان في قوله (عندي. . .)؟ وإلى أين ستتبعه الأنثى التي يقول لهـا: (هاتي يـديك اتبعيني. . .)؟ وما السبب الذي

يـدفع بـالنساء إلى التقـاعس عن العمل والـراحة في المقصـورات؟ حيث يتـوالى التحريض على البحث في السياق عما تُملأ به المساحات المفّرغة من السواد.

٤ / ١ **بيـاض الفقرة الشعـرية**: وهي المسـاحات البيضـاء التي تشكل فقـرة من المقـطع الشعري في حـال ملئهـا بسـواد الكلمات. ومن ذلـك: البيـاض الـذي ينحصر ما بين السطرين التاليين:

«قادرٌ أن أغير: لغم الحضارة ـ هذا هو اسمي

لافتة

«. . . وقفت خطوة الحياة على باب كتابٍ محوته بسؤالاتي».

الفقرة الغائبـة هنا هي الكـلام الذي كتبـه الشاعـر في اللّافتـة. واللّافتـة توضع عادة في مفارق الطرق ليرسم عليها سهم يرشد إلى وجهة السير، أو عبارة صغيرة تدل على منعطف قادم، أو نقطة خطرة ينبغي تخفيف السرعة فيها، أو ما شابه ذلك. وفي لسان العرب المحيط لابن منظور ورد تحت مادة لفتَ:

«لفت وجهه عن القوم: صرفـه. وتلفّت إلى الشيء والتفت إليـه: صرف وجهه إليه. ولفته يلفته لفتـاً: لواه عـلى غير جهتـه، ولفته عن الشيء، صرفـه. ولفت فلاناً عن رأيه صرفه عنه. واللَفوت من النساء: التي تكثر التلفت. وقـال ثعلب، اللّفوت هي التي عينها لا تثبت في مـوضع واحـد. وقال عبـد الملك بن عمير: اللّفوت التي (إذا سمعت كلام الرجل التفتت إليه)».

المـلاحظ أن الـلافتــة في المقـطع جـاءت مسبوقـة بـ ـ هــاتي يـديـك اتبعيني. . . ـ وأيضـاً بالجملة ذات التكثيف الدلالي والبنائي واللّوني: قادرٌ أن أغـيِّر: لغم الحضارة ـ هـذا هو اسمي. فـلا بدّ إذن من أن يكـون أدونيس قـد كتب بها عبارة تنبّه القارىء إلى وجهة السير، والدرب الذي سيسلكـه مع أنثاه (هـاتي يديـك اتبعيني) لكي يزرعـا معاً في منعـطفات الـطريق وانحناءاتـه (لغم الحضارة) المشار إليه. وعلى ذلك، فاللافتة جاءت هنا لتستدعي الالتفات وتنبّـه إلى ما سيأتي بعدها، لا لتحذّر من خطر وشيك المداهمة والوقـوع. لأن التحذيـر الحقيقي سيأتي فيها بعد بتعبير آخر أكثر قـوّة وخطورة من ـ لفت الانتبـاه ـ سيأتي في (منشور سرّي). اللافتة ظاهرة معلنة ثابتة، والمنشـور السري حركـة باطنـة،

تعميم لغضب مقموع ومعرفة محرّمة، ومطلوب منه أن يهز من الباطن ويضيء في عتمة السرّ.

ينتقل أدونيس ـ عبر البياض ـ انتقالاً يبدو للعين القارئة وكأنه انتقال مفاجيء ولَمحي الهبوط، هابطاً من ذروة التصعيد الدلالي والانفعالي ـ لغم الحضارة ـ إلى ذروة الانسحاق والعدميّة ـ وقفت خطوة الحياة ـ وفي ذلك دلالة قاطعة على استمرار القول النصيّ المتدرّج وعدم انقطاعه في البياض. كما أنّه يدلّ في الوقت نفسه على المحطة الأولى التي وقف فيها أدونيس ليزرع اللغم الأول: التراث. حيث استراحت الحضارات واكتفت بما أنجز سابقاً عن كل شيءٍ سواه. بعد ذلك وعلى مدى القصيدة، ثمة محطات أخرى، ومواقع أخرى لزرع الألغام. السلطة السياسية (قانون الخليفة) والطبقيّة الاجتماعية (تقدموا فقراء الأرض) وقتل الشعراء والمبدعين بالنفي عن الأوطان (ماذا؟ نفوه أو قتلوه؟) واستلاب المرأة (والنساء ارتحن. . .) والهزيمة العسكرية (جيش من وجوه مسحوقة) الخ. هكذا تتتابع محطات الوقوف، وزرع الألغام في المواقع المختلفة من النص، في مساحات البياض حيناً، ومساحات السواد أحياناً أخرى.

٢/٤ بياض المقطع الشعري:

ويطالعنا في بقعة بياض كبيرة تتسّع مساحتها لكتابة مقطع شعري كامل، أو لعلها تتسّع لكتابة قصيدة كاملة. وأمثّل لذلك بالبياض الذي أتى في النص محدّداً بجملتين هما:

(منشور سرّي) و(وطني فيّ لاجىء)

يأتي هذا المقطع الشعري المكتوب بالحبر السرّي حفاظاً على المصلحة المصيرية مسبوقاً بواحد من أعنف مقاطع القصيدة تصعيداً لمشاعر الانسحاق، وعدمية اليأس، حيث ينفي الشاعر الوجود الفيزيائي للأمة نفياً مطلقاً:

«في الكون شيء يسمّىٰ الحضور وشيءٌ
يسمىٰ الغياب نقول الحقيقة:

نحن الغياب
لم تلدنا سماء لم يلدنا تراب»

وبعد هذا النفي لكـل عناصر الحيـاة عبر التـاريخ، تـأتي الجملة الأخرى التي ستحدد نهاية المقطع: «وطني فيَّ لاجىء وليكن وجهيَ فيئاً». فما الذي جعـل الشاعر يعيد إلى البلاد الحياة التي نفاها عنها نفياً قاطعـاً؟ وما الـذي جعله يكسو الـوطن ـ الذي ليس لـه وجود أصـلاً ـ لحماً وجلداً ونبضـاً حتى نراه مـاشياً إليـه لاجئاً ولائذاً ومستجيراً؟ وما الذي حدا بالشاعـر أن يستجمع قـواه ويأمـر نفسه (وليكن وجهي فيئاً)؟ لا بد أن الرؤيا تكشفت له عن أمر خطير سيحيق بالبـلاد وشيكاً!!

إن من يتـأمل عميقـاً ـ عميقاً جـداً ـ ويجدّ في العثـور على إجـابات لهـذه الأسئلة سيكون في مقدوره أن يكتب المقطع السري كاملاً. ولعلّه كاتب له بتوتّر روحي يفوق الشحنة الانفعالية للشاعر نفسه، ولعله واجد في إنجازه ما لا يقـل إبداعاً عما سيحققه الشـاعر فيـما لو أنـه كتب المقطع بـالحبر المـرئي. إن التأمـل العميق ـ العميق جداً ـ بحثاً عن العناصر الغائبـة في ا لنص، لا يقلّ ـ بـذاته ـ جهـداً وإبداعـاً عن جهد الشـاعر في زمن الكتـابة. إنها المعـادلة التي تـطرحهـا الكتـابة الجـديدة التي تتعـامل مـع القارىء كقـوة ذات فاعليـة مُتمّمة للفـاعلية الإبـداعية. ولـذلك تبـدو لي الإبداعيـة مـراتب وحـالات وذلـك تبعـاً لشرطي الإبداع كليهما، النص والقارىء:

(النص الإبداعي ـ الإشاري)+(القارىء المبدع ـ الرائي) ←→ إبداع تام
(النص الإبداعي ـ الإشاري)+(القـارىء المستهلك للسطوح) ←→ إبـداع جنيني
(النص المكشـوف الـدلالـة)+(القـارىء المستهلك للوضـوح) ←→ إبـداع مجهض.

لو رجعنا إلى الزمن الذي تمت فيـه كتابـة المقطع الغـائب لتـراءى لنـا أن أول ما فعله أدونيس:

هو كتابة المنشور السرّي. إن الأشياء البالغة الخطورة والمحاطة بسرّية تامة

كثيرة لا تحصى. فمنها: كتابات التجسّس، ووثيقة إعلان الحرب، وتقارير سير العمليات في جبهة القتال، والبلاغات الرسمية التي تعلن قلب نظام الحكم، والمنشورات السرية التي يتناقلها الثوّار ويوزّعونها بسرّية تامة الخ. وعلى صعيد الطبيعة هنالك الصواعق والبراكين والزلازل والكوارث التي تفرضها إرادة الطبيعة ونفاجأ بها لحظة وقوعها. وعلى صعيد الحياة هناك زمن تكوّن الجنين/ الحياة في رحم الأرض والكائنات الإنسانية، وأيضاً زمن الحب الصامت وزمن الموت/ انتهاء الحياة. وعلى صعيد الفن/ الشعر هنالك تاريخ سرّي للموت في إنشاء القصيدة، وتاريخ سرّي لبعث شعلة الشعر الخالدة في القصيدة. وبالعودة إلى تدرّج السياق الدلالي للمقاطع التي تجاور مقطع البياض المدروس أي ما قبله ومابعده، يمكننا العثور على منشور أدونيس السرّي. فعلى المستوى الدلالي يشير المقطع السابق ـ للمنشور السرّي ـ إلى وضع البلاد المتردّي وما آلت إليه الأمور إثر ا لهزيمة العسكرية، مما جعل البلاد كاصطبل وزبد وصدأ في الحياة.

أما المقطع الذي يتلو ـ المنشور السرّي ـ فيشير إلى دخول الشاعر في رؤيا تنكشف له عن: جموع تمشي حوله، والبلاد تلبس الشمس ثوباً (بوادر الثورة) فيدخل إلى مدرسة العشب ليسوق الأزمنة إلى زمنٍ حضاري جديد. يتبع ذلك مباشرة مقطع صغير مكثف الدلالة ينتهي بـ (منشور سرّي) آخر:

«الأمة استراحت
في عسل الرباب والمحراب
حصّنها الخالق مثل خندق
وسدّه
لا أحد يعرف أين الباب
لا أحد يسأل أين الباب
(منشور سرّي)

إذن، الشاعر هنا يوزع المنشورات السريّة (الأول والثاني) ويكتب مضمونها بالحبر السرّي وهو مفعم بالثقة بأن الثائرين أمثاله والعازمين على العمل والممارسة الجماعية سوف يبذلون الجهد لقراءة هذه المنشورات وفك رموزها. وبالعودة مرة أخرى إلى السياق الدلالي الذي يمتد من (سنقول

الحقيقـة) وينتهي (بالمنشـور السري الثاني) نستـطيع أن نستنتـج البؤرة الدلاليـة التالية:

١ ـ حالياً ـ نحن في حكم الغياب عن الحضارة والتاريخ في آن.

٢ ـ منشـور سرّي رقم «١» : احـذروا من خـطورة الاستمـرار في هــذا الغياب.

٣ ـ الوطن يلوذ بنا، فلنفجّر الوضع اللاّحضاري القائم.

٤ ـ إذا استمرّ الركود في هذا الخندق المسدود، دون البحث عن مخرج ←

٥ ـ منشور سرّي رقم «٢»: فلنبدأ بالتأريخ للموت الجماعي المطبق.

وبذلك يكون المنشور السرّي الأول هـو بمثابـة صفارة الإنـذار من الغارة الوشيكة التي سيشنّها الموت قريباً. والمنشـور السرّي الثاني هـو البيان المُعَـدّ لبدء التأريخ الفعلي للموت الجماعي والفناء.

ظاهرة أخرى تتجلى في مساحات البيـاض، وهي أنها لا تختلف في واقعها عن طبيعـة البناء الشبكي للقصيـدة ـ ولكتابـة أدونيس عامـة ـ. فإذا عـدنـا إلى مقطع البياض الذي سبقت دراسته وجدنا أنفسنا أمام نص/ مقـطع مفتوح، لا لون ولا بداية ولا نهاية له ولا حدود. نص قابل للتمغط والانتشار والانتقال إلى المناطق المجاورة في القصيدة نفسها، أو المناطق البعيدة في ديـوان أدونيس، هذه البقع البيضاء قابلة للالتحام بأي مقطع شعري آخر بتجانس تـام، لأنها صادرة عن فيض لا شعـوري يغيب ولا يتلاشى، ويعـاود حركتـه الاستئنافيـة بـين مـدٍّ وحسر، وهياج وغياب:

«حم، ألَم
ولستُ أنا من يكتب
لا أكتب   أهذي بحالي وشأني

أقول ما يغلب عليّ
وما يجذبني إليه جسدي [...]

وأعلن شراييني أعراضاً للكتابة»[1]

فمن المساحات المجاورة نستطيع أن نملأ البياض المدروس بالأسئلة التي تجاوره في المقطع اللاحق: تساءلت ماذا أفعل؟ هل أحزم المدينة بالخبز؟ هل أحترق في رواق من النار؟ هل أنقض على دم الملوك؟ هل أمزج الحصى بالنجوم؟ ونستطيع أن نضيف إلى ذلك جميع الأسئلة المتدفقة إلى النص دون أن نمسّ السياق الدلالي بأي عبث أو خلل. كما أنّ بالإمكان أن نقتبس لنفس المقطع فقرة من الديوان مع الإبقاء التّام على التجانس والتلاؤم الدلالي. لنأخذ مثلاً:

«يعصاه فكره
الحياة في الجهة الأخرى
من الضفاف التي يتجرجر عليها
والأفق ينكسر أمامه كدورق الخمر
كيف يخلق فراغاتٍ أخرى ليتقدم؟
كيف يعطي مكاناً لما يهمّ أن يولد بين عينيه؟
وصرخ ←
أيتها المدن العربية التي تتدحرج في غسق
اللغة
أتدحرج معكِ
لا لأتذكّر   لأرى كيف تتمزّق على الجسد القديم ثيابه
الأخيرة»[2]

وفي البياض الذي يتبع قوله «لست الرماد ولا الريح» يمكننا أن نقتبس:

«لا أكتب
أنا الخطر
بحرٌ لا أتبع لا أقود

(١) أدونيس، «مفرد بصيغة الجمع» الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الثاني ص ٧١٤ ـ ٧١٥.
(٢) أدونيس ـ «مفرد بصيغة الجمع»، م. سابق، ص: ٥٣٨ ـ ٥٣٩.

وأضلّل حتى نفسي»[1]

وقبل قوله «لا يدٌ عليّ» أو بعدها يمكننا أن نضيف:

«والآن أول الموج
أنا الصارية ولا شيء يعلوني»[2]

هكذا نجد أن هناك طريقتين لملء فجوات النص وتلوين البياض: الأولى ملء مساحات البياض من النصوص الأدونيسية الأخرى وذلك بالإفادة من الميزات التالية للنص الأدونيسي:

١ ـ البناء الشبكي أو النص المفتوح.
٢ ـ الإنشاء بفعل نفسي لا شعوري.
٣ ـ تضاعف السياقات وقدرة الرموز على التحرك والانتقال.
٤ ـ غياب العناصر وحضور مساحات البياض.

٥ ـ الصدور عن لغة اللغة أو ما وراء اللغة كما قال ياكوبسون، أي التأسيس في المحتمل والموحي والغامض.

٦ ـ التكامل والتواصل والبناء بين أعمال أدونيس.

٧ ـ مخاطبة القارىء كفاعلية منتجة وطاقة مشاركة في الإبداع.

الثانية: ملء البياض بالإنتاج الشخصي للقارىء حسب ما يمليه سياقه النفسي والذهني والثقافي والاجتماعي من تصوّر للدلالة وتأويل لها.

إنها الكتابة الجديدة أو الشعر الذي يبحث عن ضوئه في موت منشئه كما قال بلانشو، ويفرض إرادته على النوع كما قال رانك، ويمدّ الشاعر والقارىء بشحنة متوقدة من الحياة الروحيّة كما قال يونج، وينمو وهو يتوتر في اتجاه الجذور كما قال أدونيس. هكذا تخاطب القصيدة العالم، حيث الرمز والتأسيس في

(١) المرجع السابق ص ٧٢٢.
(٢) المرجع نفسه ص ٥٧٠.

المحتمل عماد الإبداع ونواة الشاعرية وحيث يصبح الرمز حسب تعبير يونج «أفضل صيغة ممكنة للتعبير عن حقيقة مجهولة نسبياً»[1].

٥ ـ الانفصام الدلالي والتغييب

اقتبس عبارة «الانفصام» مما أسماه الدكتور كمال أبو ديب «هاجس الانفصام» حيث يقول في معرض حديثه عن هذا الهاجس «كما يعبّر جوناتان كلر عن مثل هذا المفهوم حيث يصف القصيدة بأنها «مكتوبة في علاقة بغيرها» ويقترب ياكوبسون من هذا المفهوم ذاته، على مستوى أكثر جذرية، حين يقول إن ذلك يعمّق الافتراق بين العلامة (SIGN) والشيء (OBJECT). ولعل المفهوم البارز عند الشكلانيين الروس للتغريب أن يكون وجهاً آخر من وجوه الانفصام كما يبدو في وصفهم للشعر بأنه «تغريب» أو إزاحة «خلخلة» حسيّة[2]».

للّغة خصائص وأدوار من أهمّها الإخبار عن القصد وإيصال الحالة التي يودّ الخطاب نقلها والتعبير عنها. وتقوم الكلمة (الدالّ) بهذه المهمة لارتباطها بالمعنى الوضعي ـ المعجمي ـ الصحيح نحوياً ومنطقياً والمتعارف عليه بالتداول الجماعي مثل: النجمة، الشمس، الحقل، الشجرة... الخ. وتقوم هذه الكلمة بالبث المباشر لمعناها الصريح من سطوح النص إلى ذهن القارىء. إلاّ أن الكلمة في الخطاب الأدبي وفي الشعر خاصة تصاب بالانفصام وجوداً ودلالة حيث يكون لها وجودان: الأول في سطح النص والثاني في دواخله، أو دلالتان: الأولى أماميّة حسيّة مباشرة تلتقطها حاسّة النظر، والثانية ضمنية غائبة يبحث عنها القارىء بالحدس والتأويل. وبناءً على ذلك فإنّ التأويل يعتمد على إزاحة الدلالة الأمامية المكشوفة للحسّ النظري، واستحضار الدلالة الخلفية التي هي نتاج علاقة وموقع وسياق. لأن الدلالة الصريحة ليست هدفاً للشعر بينما تكون الدلالة الضمنية عماد الشعر وأصله، لقبضها على حرية الانفتاح والتوالد والتلوّن والتحوّل والحركة. وبتعبير آخر أن تحررها من المعنى الصريح الثابت

---

(١) ورد في عبد الله محمد الغذامي، «الخطيئة والتكفير» ص: ١٣٨.

منشورات النادي الأدبي الثقافي الطبعة الأولى ١٩٨٥، جدّة ـ المملكة العربية السعودية ـ.

(٢) كمال أبو ديب، في الشعرية: ص ٦٤ م. سابق.

منطقياً ومعيارياً يساعدها على عبور الأمكنة وتجاوز الأزمنة، حيث تمكنها دلالتها غير الحصرية أو المحدودة من التكيّف والتلاؤم مع الصفات والمفهومات الإنسانية المتبدّلة عبر الزمن. وأمثل لخطورة التكرر في ثبات المعنى، بما ورد في الغزل الجاهلي من تشبيه الشاعر لعيني حبيبته بعيون البقر الوحشي، وتمجيد قوامها الممتلىء بكون أردافها الضخمة «تضاهي كثبان عالج». ولنتصوّر ما هو واقع بالشاعر المعاصر لو أقدم على مثل ذلك. وهناك أيضاً الرموز الشائعة المرتبطة بمفهومات عصر معين. فقد درج العرب على استعمال اسم ـ ليلى ـ كرمز أو كمعادل شعري لاسم الحبيبة وذلك خشية الفضيحة وانكشاف علاقة الحب التي كانت آنذاك تحمل العار للقبيلة بأسرها. ولنتصوّر ماذا سيكون أمر شاعر يرسل قصيدة غزل إلى محبوبته مستعملاً الرمز الشعري «ليلى» في الزمن الحاضر.

تباينت المُسمَّيات والمصطلحات التي عبّر بها الباحثون والنقّاد عن قضية الانفصام الدلالي مثل: التغييب، تبادل المواقع، الدلالة الأساسية والثانوية، الخلخلة الحسية والدلالة الأمامية والدلالة الخلفية.. الخ. إلّا أن جميع هذه التسميات تصب في قناةٍ واحدة هي: تثوير السياق الذهني للقارىء لكي يجابه المعنى المخزون في وعيه الجماعي للكلمة، ويتعامل معها بوصفها إشارة توحي وتبعث على إثارة شيءٍ خارج ذاتها في ذاكرة القارىء، وبذلك تتحول عملية البثّ المباشر للمعنى الصريح من سطوح النصّ إلى ذهن القارىء، لتصبح بثّاً لامباشراً وغير محدود. وفي فقرات سابقة أتينا على ذكر الانفصام الذي يعتري الدلالة في قول الشاعر: «ألمح كلمة» أو «أتهجّى نجمة». وبما أن ظاهرة التغييب والانفصام الدلالي غامرة وطاغية في النص الأدونيسي أعود لقراءة بعض الشواهد الأخرى في القصيدة.

ثمّة فيض من الدلالات المنشطرة على ذاتها في الاسم مثل: النار، الجنون، النجمة، الإلّه، الموت، الصخر، الخ. وفي الفعل داخل نسيج الجملة: إذا عبر الملح، جوعي يدور كالأرض، أسرتُ الثلج فيك، قدست رائحة الفوضى، لم آكل العشية غير الرمل الخ. وهذا ما سأهمل دراسته لأنّ إشاراته تذكر بشيءٍ شبيه بذاتها. فالنار تذكّر بالتحوّل، والجنون بالخروج عن الواقع، والفوضى بالخروج عن الثبات والركود، والرمل والملح بعذابات

الإنسان وتباريحه. على أنّ ما يهمني التركيز عليه هو الدلالة المنفصمة انفصاماً ضدياً ونقضياً، أي الدلالة التي توحي بشيءٍ خارج ذاتها، بل بنقيض ذاتها وضدّه. ومن ذلك ما سأعرض له في الأمثلة التالية:

أ ـ الدم الوحشي: بالعودة إلى السياق الدلالي العام للقصيدة، وطموحها والجو الذي تصدر عنه والمرمى الذي تشير إليه، يمكننا أن نستوحي من «الدم الوحشي» دلالة ضديّة تفرز عكس المعنى الظاهر تماماً وتنقضه. أي أن الدلالة الضمنيّة للدم الوحشي في النص هي: الدم الطفولي، دم الجنين في الرحم، في حالة براءة ما قبل الولادة، وعذرية ما قبل التلقين، وبكارة ما قبل التدجين، الدم الجنيني بكل ما يحمله من الغرائز والنزوع الإنساني كأصول في التكوين.

وقد جاء في لسان العرب المحيط حول مادة وَحَشَ:

الوحش: كل شيء من دواب البّر مما لا يستأنس، وهو وحشي. وكل شيء يستوحش على الناس، فهو وحشي، وكل شيء لا يستأنس بالناس وحشيّ. قال بعضهم: إذا أقبل الليل استأنس كل وحشيّ واستوحش كل إنسيّ. والوحشة: الفَرَق من الخلوة. واستوحش منه: لم يأنس به فكان كالوحشي، ومكان وحشٌ: خالٍ، وأرض وَحْشَة، أي القفر. والوحش والموحش: الجائع من الناس وغيرهم لخلوّه من الطعام. وتوحّش جوفه: خلا من الطعام. ويقال للجائع خالي البطن :قد توحّش. وتوحّش الرجل: رمى ثوبه، أو بما كان. والوحشي من التين: ما ينبت في الجبال وشواحط الأودية، وهو أصغر التين. وإذا أكل جَنيناً أحرق الفم. والوَحشة، الخلوة والهمّ.

وبذلك يمكن للدم الوحشي أن يدلّ في سياق القصيدة على نقيض دلالته الصريحة كلاً وتفصيلاً. إنه الدم ـ الجنيني ـ بنزعاته الطفولية وصفائه الناصع في حالة التكوّن الرّحمي قبل الخروج إلى الفضاء الخارجي الملوّث.

إنها نزعة حب البقاء والصراع الوجودي بمقاومة الموت في الرحم، ومغالبة ظلمتها ووحشتها، ومكابدة الوحدة والصمت فيها نزوعاً إلى ضوء الحياة ودفء الانتماء إلى الأم ← الأنثى ← الجماعة ← الإنسانية. ولا يمنع ذلك من كون هذا الدم فائراً متوتراً، هائجاً بقوة طاغية، ومدفوعاً بإرادة شرسة ترفض

الترويض والخضوع والإذلال وتأبى الخنوع والتدجين «بالنوع الحضاري» القائم، والسادر في قبحه ودمامته.

إنه «مجرد تعبير عن الحاجة غير المروّضة وغير المكبوتة إلى الحرية لدى الإنسان الجديد»[1].

«أيتها الأبجدية البائسة
ماذا أستطيع أن أحمّلك
وأية غابة أزرع بك؟

أتجرجر وراءَكِ
أنا الجذرَ الوحشيّ»[2]

من الملاحظ أنّ «الجذر» جاءت منصوبة على الاختصاص لغايةٍ دلالية يرمي الشاعر من ورائها إلى أن يخصّص القول من بين أعضاء الجسد كله بالجزء الأكثر أهمية وهو: الجذر الوحشي. والجذر الوحشي في التربة هو جذر النبات البرّي والنبات الصحراوي، والنبات الشوكي، وكل هذه النباتات تقاوم الجفاف ووعورة الصخور، وقسوة التربة القاحلة لتشق طريقها نحو الضوء والنماء فتخضرّ وتتبرعم، وتزهر وتثمر، وتموت لتحيا من جديد. إنها الكمأة البرية التي تخلق جذرها بنفسها، وتكوّن نوعها بنفسها، لتشق الرمال، وتتواجد، وتحافظ على بقاء نوعها بين الكائنات الحية. وهذا ما يمكن للكلمة أن توحي به قبل كتابتها، في درجة الصفر، حيث اللاّلغة واللاّمعنى.

ب ـ في مقطع آخر تظهر الدلالة الضديّة وهي تزيح كل المعاني الصريحة المباشرة في السطوح الأمامية ـ -Forgrounding- لتنحيها إلى المواقع الخلفية -Backgrounding- كما هو واقع الأمر في المقطع التالي:

«ماذا؟ نفوه أو قتلوه؟

---

(١) جورج لوكاش: غوته وعصره. ترجمة بديع عمر نظمي دار الطليعة بيروت ـ الطبعة الأولى ١٩٨٤ ص ٩٥.

(٢) الجزء الثاني من ديوان أدونيس ص ٧٣٥ م. سابق.

قتلوه. . . لا لن أحدّث عن موت صديقي: ريف من الزهر
الأصفر حولي لكن سأكتب عن آخر غصنٍ في أرزة
البيت عن رفٍّ يمامٍ يجر سجّادة الليل عن الحلم عالياً كبروج
قتلوه لا لن أفوه بأسماء شهود أو قاتلين ولن أبكي
سأبكي لأمةٍ ولدت خرساء للتّمّ حاضناً زرقة الشطآن يبكي:

لمَ البكاء على طفل على شاعر؟ سأكتب عن آخر فيء
لأرزة البيت عن رفٍّ حمام يجرّ سجادة الليل عن الحلم عالياً

كجبال».

القراءة الأولى لهذا المقطع توحي بأن الثائر قد قُتل فعلاً لأن الشاعر يدعم هذا التصور بتكرار فعل (قتلوه) مرتين بصيغة الماضي للدالة على تمام الحدث. ولأنه يؤكد الدلالة على القتل بالجمل التالية: لا لن أحدث عن موت صديقي/ لكن سأكتب/ ولن أفوه بأسماء شهود أو قاتلين/ ولن أبكي عليه وحده/ لكن سأبكي على الأمة بأسرها/. لاستكنَاه الدلالة الضدية/ النقضيّة هنا لا بدّ من قراءة المقطع قراءة عكسية أي من الأسفل إلى الأعلى. وبعد تحقّق هذه المعادلة المقلوبة في فعل القراءة سنصل إلى الحقائق التالية:

١ ـ أن فعل القتل لم يتحقّق مطلقاً وأن المقتول الذي يتحدث عنه الشاعر حي يُرزق ويكتب ويبكي ويتحدث.

٢ ـ أن الشاعر ليس لديه ـ أصلاً ـ أسماء شهود أو قاتلين أو جريمة قتل حتى يروي كيفية وقوعها.

٣ ـ أن المقتول المذكور هو الشاعر نفسه (لم البكاء على طفل على شاعر).

٤ ـ أن القتل الذي ينفّذ فيه ينفّذ دون أداة أو خنجر أو سلاح لأنه قتل معنوي وروحيّ.

٥ ـ أن أداة الجريمة الأولى للقتل المعنوي هي القانون الذي وضعه الخليفة للأمة الخرساء. المَسُوقة إلى «نهر بلا مصب».

٦ ـ أن الأداة الأخرى للجريمة هي: نفي الشاعر عن بلاده (عليّ مهاجر) (ينزف نفياً) (قرأت في ورق أصفر أني أموت نفياً).

٧ ـ أن القتل الروحي ليس قتلاً فردياً بل هو قتل جماعي يشمل كل المبدعين والفنانين والمفكرين والشعراء، بتهجير العقول الرافضة لتدجين السلطة والنوع القبيح. (لم البكاء على طفل على شاعر) (سأبكي لأمة ولدت خرساء) و(للتّمِّ حاضناً زرقة الشطآن يبكي).

٨ ـ أن النزف المذكور أيضاً ليس نزفاً من جروح مفتوحة بسبب التعذيب الجسدي بل هو نزف روحي من الجروح المفتوحة في نواة الأعماق ـ تحت منطقة الأحزان ـ.

٩ ـ الدلالة الضمنية إذاً: الثائر الشاعر نُفي ولم يقتل.

١٠ ـ أن الشاعر لم يستسلم، ولم يتهافت، ولم يتكوّر على العدمية العابثة به وبأمته، لأنه سيكتب (الفعل مكرر مرتين ظاهراً): (سأكتب عن آخر غصنٍ في أرزة البيت) و (سأكتب عن آخر فيء لأرزة البيت) وأيضاً مكرّر مرتينٍ أخريين محذوفاً: (. . .عن رفّ يمام يجر سجادة الليل. . .) و(. . . عن رفّ حمام يجرّ سجادة الليل. . .).

١١ ـ أننا إذا تابعنا القراءة العكسيّة ـ رجوعاً إلى الخلف ـ سنكتشف أن الدلالة الضديّة في هذا المقطع ستنقض تقريراً آخر أعلنه الشاعر في المقطع الذي سبقه بصيغة الأمر والطلب (عُدْ إلى كهفك واخفض عينيك).

فالذي أوضحه مقطع (ماذا نفوه أو قتلوه) هو أن الشاعر عندما يعود إلى كهف اللغة الوحيد المتبقي له، فهو لا يعود ليخفض عينيه هرباً من رؤية العار، بل ليرى، ويتأمل، ويبحث، لكي يعرّي الحقيقة المشوّهة بشعره ويجابه العصر القائم بالرفض.

وفي القصيدة شواهد أخرى على جانب كبير من الأهمية لا يتّسع المجال لدراستها جميعاً دراسة وافية. أشير إلى أحدها باختصار شديد:

«صرختُ أنتِ إله لأرى وجهه لأمحو ما يجمع

بيني وبينه»

فالإله لا يُرى بالعين وليس له وجود فيزيائي مجسّد. فكأنه يقول: صرختُ أنتِ إله كي لا أراكِ بعيني بل بإحساسي. وعندما نرى الإله بحسنا المنقطع إليه، يرى إلينا بعين الرحمة، والغوث، ورفع الأذىٰ عن مخلوقاته جميعاً. ويبدو في ذلك «الاعتراف بوحدة أصلية للذات انفصمت وانشقت نتيجة لانفصام الذات إلى ذاتين تفصل بينهما فجوة هائلة، وكشف للطبيعة الضديّة للعالم والأشياء كما في عبارة أنجلس سيليسيس: «وإن العين التي بها أرى الله هي ذاتها العين التي بها يراني» [. . .] حيث يصبح زمن الكينونة معاً وجوداً في عالم الأطلال، انتهى إلى التمزق، وتتحول القصيدة إلى حنين إلى الوحدة الضائعة ونزوع إلى استعادتها»[1].

هكذا تتجلى الفاعلية المذهلة التي تتخلّق في النص من عمليّة تصعيد الغموض وتغييب المدلول، ومحو الدلالة المعجمية، وانتزاع الدالّ من سياقاته الثابتة، والانفصام الدلالي الذي ينتقل بطبيعة الحال من الكلمة (الدالّ) إلى السياق الذي يصبح ذاته مزدوج الطبيعة الدلالية بحكم كونه سكن الكلمة وبيتها، وبذلك يضفي الغموض على النصّ غواية سحرية، وينتشي الشاعر إذ يرى أكواناً من الشعر تتخلق بين يديه، حيث الكلمة تتوالد، والنص يتوالد، والإبداع يتوالد مع كل القراءات المستجدة.

وهذا ما يفسّر التركيز النقدي الحديث على «التأويلية» كفاعلية لاتقريريّة ولانهائيّة. وتتجلّى الحداثة في ـ هذا هو اسمي ـ بصورتها الناصعة ودعوتها الواضحة إلى التعدّد كرفض لقسرية المرجع وحصرية الحدود، تعدّد الرؤية، والفكرة، والمعاينة، والاقتراح، والقراءة، والحل: بدءاً بالشعر/ الثقافة وانتهاء بجميع المعطيات الإنسانية في هذا الكون الغريب. ويتجلى أدونيس في إبداعه

(١) كمال أبو ديب، في الشعرية: ص ١٠٣ ـ ١٠٤ م. سابق.

المتخلّق في هذا هو اسمي، فدائياً، مشتعلاً بنار إبداعه، «يعطي وقتاً لما يجيء قبل الوقت» ليعانق الحرّيّة في فجر جديد.

«ينحدر من جنس المذبوحين
ويؤسس
الرحيل
الأقصى»[1]

(١) من قصيدة «مفرد بصيغة الجمع» لأدونيس.

الفصل الرابع

العلاقات الداخلية

الأضداد والعلاقات الداخلية:

لتوارد الأضداد في النص الأدونيسي حضور غامر لا يخصّه بسمة نوعية وحسب، بل يشكّل أحد عناصره البنائيّة الجذريّة إطلاقاً. إذ تقوم الأضداد بدور حيوي فاعل في تأسيس الوجه الأهم من البنية الحركية في النص.

وتنشأ البنية الحركيّة من تواشج الفاعلية الإنتاجية لعدد من الوحدات الأساسية التي تتمثّل في النص الأدونيسي في كل من: الأضداد، والسؤال، والصورة والرمز، والإيقاع. حيث تتكامل فاعلية هذه العناصر لتشكّل قيمة جوهرية للحركة التي تمكّنها قوّتها من التحكّم الذاتي في توالدها، وتحوّلاتها، وتحرّكاتها بصورة دائبة. إلاّ أن ما يجب التشديد عليه وإضاءته هو الدور المحوري الذي يلعبه «الفعل» وهو يدخل إلى النصّ الأدونيسي «كبنية» لا كمؤشر.[1] حيث تتحوّل قوّته البنائية إلى مولّد للطاقة التي تمدّ عناصر النصّ بدفعات متوالية وتشحنها بالقوّة الحركية والتوالدية بدءاً من الإيقاع، وانتهاء بالتوليد الغني للعلاقات الداخلية في النصّ.

إن الانتقال المباشر، بعد ذلك، إلى دراسة العلاقات الداخلية دون وقفة أمام بعض العناصر الأخرى التي لا تقلّ أهمية من حيث وجودها الكثيف وأثرها في توليد العلاقات مثل: الإيقاع والصورة والرمز، وأيضاً السؤال، ستخلخل ما

---

١ - راجع ص: ١٤٠ وما بعدها من هذه الدراسة «الفعل كبنية لا كمؤشر».

ترمي إليه الدراسة من تلمّس جميع العناصر المنتجة للعلاقات والربط فيما بينها. غير أن هذه المكوّنات في شعر أدونيس لم تدرج في هذه الدراسة لما تستدعيه أهميتها القصوى من وجوب إفرادها في دراسة متقصّية يصعب اختزالها إلى فقرة تدمج في كتاب. غير أن وقفة عرضيّة عندها ـ على ما فيها من قصور في الإحاطة ـ تبدو ضرورية لاستكمال الرؤية ودعم التحليل. لذا رأيت أن أضيف إلى هذه الفقرة مدخلاً يتدرَّج على النحو التالي:

١ ـ وقفة خاطفة أمام الإيقاع والصورة والرمز. ٢ ـ وقفة ـ قد تطول ـ أمام السؤال لأهمّيته الخاصّة في النصّ الأدونيسي من جهة، ولتعاقبه مع الأضداد وجواره الدائم لها من جهة أخرى.

١ ـ رصد الأضداد في النص:

أ ـ الأضداد في المكوّنات الفردية:

انهصرت ⟷ لنبدأ
حبّي ⟷ جرح
وردة ⟷ الجرح
جسدي وردة ⟷ يقطف موتاً
دمي ⟷ استقرّ
موتك ⟷ يغوي
الغصن الأخضر ⟷ أفعىٰ
الشمس ⟷ سوداء
نار ⟷ تبكي
صحرائي ⟷ تنمو
الشمس ⟷ قتلاها
أحزاني ⟷ ورد
الحصى ⟷ النجوم
وردة ⟷ الرماد
شرك ⟷ الضوء

نقياً ⟵⟶ كالعنفٍ
أسطع ⟵⟶ كالتِّيه
دمية ⟵⟶ مقصلة
استنسروا ⟵⟶ انكسروا
الحضارة ⟵⟶ قاع طحلبي
الحريق ⟵⟶ الطوفان
الرمل ⟵⟶ الضباب
تأصلي ⟵⟶ في متاهي
جليد ⟵⟶ ملذاتي
زهرات ⟵⟶ اليأس
جيش ⟵⟶ كالخيط
جيش ⟵⟶ كالظلّ
كل ليلٍ ⟵⟶ بياضي
الرمل ⟵⟶ الشجر
الصحراء ⟵⟶ غيمة
جثة ⟵⟶ العصور
الكهولة ⟵⟶ الطفولة
سراب ⟵⟶ طين
الصوت ⟵⟶ الصدىٰ
المملوك ⟵⟶ المالك
سيوف ⟵⟶ مصهورة
نهر ⟵⟶ بلا مصبّ
نار ⟵⟶ ملجومة
بحر ⟵⟶ مروّض
ماء ⟵⟶ وشرار
تنوّرت ⟵⟶ الصحارى
تأصّلي ⟵⟶ في متاهي

نجمة ⟷ مومياء

يفتّقن ⟷ يرقعن

قبر ⟷ نبش

الشعب ⟷ ماء

الماء ⟷ طاحون هواء

انطفأت ⟷ شمس

النار ⟷ الطفولة

إله ⟷ يموت

العشب ⟷ النار

العري ⟷ الصاعق

السمّ ⟷ الخلّاق

البرق ⟷ الظلمة

٢ ـ الأضداد في الجمل:

زمني لم يجيء ⟷ مقبرة العالم جاءت

لم آكل العشية غير الرمل ⟷ جوعي يدور كالأرض

عقل نبي ⟷ دم وحشي

علي في الجبّ ⟷ الشمس تحمل قتلاها

اقتسمنا دم الملوك ⟷ وجعنا

ينزف نفياً ⟷ ويثبت العشب والماء

لهب مشتعل ⟷ في كل ماء

قبر يسير ⟷ في كرة الضوء

غنّى ثلج المسافر ⟷ شمساً لا يراها

هذيت ⟷ كي أحسن الموت

جفر ⟷ رصدتني خيوله

جسدانا زارع ⟷ حاصد

كلمات دفينة ⟷ لها طعم العذارى

البحر يأتي ⟵⟶ في ضباب المدخنة
برق العصور ⟵⟶ آهات العصور
الأرض ⟵⟶ يغسلها البحر
يا رماد الكلمة ⟵⟶ هل لتاريخي في ليلك طفل؟

على أن الرصد الكامل للأضداد في القصيدة لجدولتها عمل ينفر من التحديد لسببين: الأول: هو أن التضاد في القصيدة لا يتحدَّد فيها بين المفردة والمفردة أو الجملة والجملة، بل يتعدّد ويتباين. إذ قد تتعانق الأضداد في الجملة الواحدة (مساء الخير يا وردة الرماد) أو تتداخل بين الجملة والمفردة (هل شعبي نهر بلا مصبّ) أو بين الجملة والمقطع كقوله (غطّتني سنونوّة) في مقطع: وعليٌّ رموه في الجبّ، أو بين الجملة وسياق القصيدة بكامله (لا يدُ عليّ) وذلك بحركة تتواشج فيها الأضداد مع الفعل والسؤال والرمز وسواها من المكوّنات. والثاني: أن التضاد الأكثر أهميّة في القصيدة هو التضاد الدلالي، أي الدلالات الضديّة التي تنتجها حركة العلاقات الداخلية للنصّ، والتي لا يمكن رصدها إلاّ عبر متابعة أنظمة النصّ وحركته الداخلية كما سيتبينّ في الصفحات التالية.

في معرض تحليله للتطوّر الذي طرأ على التنوير الألماني يقول جورج لوكاش: «إنّ اكتشاف كون التناقض يؤلّف محور الحياة والفكر، مرتبط ارتباطاً وثيقاً بإضفاء الصفة التاريخيّة على عملية الحياة بأسرها. إنّ التطوّر في الطبيعة والمجتمع قد أصبح المسألة المحورية، وقد لعب الألمان دوراً قياديّاً في هذا التحوّل في الفلسفة الذي بلغ ذروته لدى هيغل، بخلق علم جديد للتاريخ.[....] إلاّ أنه من جانب آخر يبلور النزعة التاريخانيّة في نظرية عالميّة شموليّة.»(1) انطلاقاً من ذلك، واستناداً إلى ما سبق ذكره من نضوج التجربة الإنسانية والثقافية عند أدونيس أقول: إن توارد الأضداد في النصّ الأدونيسي ليس فعلاً إراديّاً ولا اعتباطيّاً، بل هو الصدور اللاّواعي عن المخزون النفسي للشاعر وسياقه الذهني وموقفه الثقافي من الذاكرة والموروث وموقفه الفكري من

(1) جورج لوكاش، غوته وعصره، ترجمة بديع نظمي، مصدر سابق، ص ٩٨.

الكـون والتطوّر التاريخي الحضاري في المسيرة الإنسانيّة. وإن هذه الحقيقة تتطابق مع توارد الصورة والرمز والسؤال والإيقاع في شعر أدونيس تطابقاً تامّاً.

لهذا أرى وجوب البدء بالكلام على هذه الظواهـر بشكل مـوجز، وذلـك لكونها النسيج الذي تنتسج فيه ظاهرة الأضداد، ولأنها بـدورها مؤسّسـة، وإلى حدٍّ كبير على العلاقات الضدّية.

١ ـ ظاهرة الإيقاع:

إذا استثنينا ما درج عليه العرب من اختيار الشعراء للوزن الملائم للحالة النفسية وانفعالاتها، أي تصنيفهم للأوزان من حيث تناسبها مع الرثاء أو الحماسة أو الغزل والشعر الغنائي.. الخ «فإن الشاعر الأول الذي لا نعرفه الآن والذي عبّر عن نفسه بوزن شعريّ بذاته، هو الـذي اخترع المـوسيقى التي تناسب حـالته الشعورية أو التي انبثقت من حالته هذه.»[١]

ولست في صدد التوسع ـ كما أسلفت ـ في مناقشة التشكيل الإيقاعي في الشعر لأن ما أرمي إلى تلمّسه من هذا الموضوع لا يتعدّى علاقة الإيقاع بالتماوج اللاّشعوري مع الحركة النفسية والإيقاع الجوّاني الذي يلازم الشاعر زمن الكتابة من غنائية صادحة، أو رفض صاخب وانسحاق خافت. ومما يثبت ذلك، الثراء الإيقاعي المدهش الذي تجلّى في الشعر العربي القديم، قبل اهتداء الخليل بن أحمد إلى وضع الأنظمة النظرية التي تحدّد التشكيلات الإيقاعية ومكّوناتها. مما لا يدع مجالاً للشك بعودة الإحساس بالموسيقى الشعرية إلى ملكة فطرية تنجذب إليها الذات الكاتبة بنزوع فطري وحساسية مدهشة.

«فالحس المعجز بحركة الإيقاع وتغيراته كان، دون شك، خصيصة فطّرية جذّرية في الإنسان/الشاعر، ومؤسساً حيوياً قد يكون أثره أعمق بكثير مما نقدر له الآن في تطور الخلق الشعري واتخاذه الصور التي اتخذها»[٢].

---

(١) عز الدين اسماعيل: التفسير النفسي للأدب ص ٥٩
الطبعة الرابعة ١٩٨١ ـ دار العودة ـ لبنان ـ بيروت.

(٢) كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي. دار الشؤون الثقافية العامة ـ العراق ـ بغـداد الطبعة الثالثة ١٩٧٨. ص ٤٣. م. سابق.

فإذا كان التشكيل الإيقاعي في الشعر تشكيلاً نفسياً قبل أن يكون تشكيلاً صوتياً/إيقاعياً فإن هذه الحقيقة ستنطبق مطابقة كاملة على الرمز والصورة الشعرية حيث يشكل كل منهما حقيقة نفسية موضوعية. أما ما يتعلّق بالإيقاع المعنوي في القصيدة الأدونيسية فسيبحث لاحقاً.

٢ ـ الصورة الشعرية/ الرمز:

للشاعر موقفه من الطبيعة، وإحساسه بالمخلوقات والأشياء. كما له إحساسه الذاتي تجاه التشكيل الحضاري والعلاقات الوجودية في العالم. فهو يتلقى الظواهر الحسية بما فيها من لون وصوت وحركة ومذاق وعبير باحساس انفعالي يستثير في ذهنه تداعيات نفسية ووجدانية تفجر في خياله صوراً مذهلة. أي أن الشاعر ينفذ إلى الصفات الحسيّة عبر الشعور أكثر مما ينفذ إليها عبر المفهومات والتجريدات العقلية.

كما ان لإحساس الشاعر بالزمان والمكان تفسيراً مطابقاً لعلاقة الإحساس بالظواهر الحسيّة.[1] إلا أن ما يميز الشاعر عن سواه هو أن التداعيات الذهنية التي تثيرها الظواهر الحسيّة في نفسه تأتي متحررة من ضوابط التحليل السببي أو المتابعة العقلية الباحثة عن السبب والعلة، خيث تستقطب تصوّراً ذهنياً تستدعيه المؤثرات النفسية المرتبطة لاشعورياً بهذا التصوّر. أترك للقارىء ان يتصور التداعيات التي يمكن ان تستدرجها رؤية «حجر صخري» في الطريق أو الغابة لدى كل من: البنّاء ـ الجيولوجي ـ الزاهد ـ حفّار القبور ـ قاطع الطريق.. الخ. واستخرج في الوقت ذاته التداعيات التي ترتبط في ذهن أدونيس عن الحجر:

«هل الصخر جواب؟» «دهر من الحجر العاشق يمشي حولي»
«أنا الصخرة والبحث والسؤال ولا عيد ولا موقد»
انني ألمحه الآن على شباك بيتي
ساهراً بين الحجار الساهرة».

---

١ ـ للمزيد راجع: غاستون باشلار، جدلية الزمن ـ ترجمة خليل أحمد خليل ـ ١٩٨٨، المؤسسة العامة للدراسات والنشر والتوزيع ـ الجزائر ـ الطبعة الثانية.

وكذلك للمؤلف نفسه جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا ١٩٨٧ الطبعة الثالثة. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع: بيروت ـ لبنان.

حيث إن الاستنتاج العقلي «يضعنا على طريق الماهيّة، يدعونا إلى الجمود الفكري. وإن إعلان الهوية، حين يستبعد الفوارق، إنما ينهي التجربة.»[1]

إن علّة الأشياء لا يمكن أن تكون دافعاً للحدس لارتباطها بالمعرفة العقلية. وما يميّز الشعراء عن سواهم هو أن الدهشة تسبق الحدس عندهم فتخصّب الطاقة الخياليّة وتعمّقها وتوسّع إمكانات الربط بين الظاهرة وعلّتها بعلاقات التضاد والاختلاف لا التشابه والائتلاف «فلا تميّز سمات ظاهرة ما إلّا بالتباينات.»[2] كما يقول باشلار. من هنا نجد ربط أدونيس المباغت بين الإنسان والحجر. حيث تصهر الشعلة الشعورية المتّقدة في حسّ الشاعر وذاكرته التضاد والاختلاف خارج البعد الزماني والمكاني، فتتوحّد الظاهرة الحسيّة مع الشعور المكثّف ليكوّنا الصورة الشعرية التي تمثّل في واقعها حقيقة نفسيّة لا موضوعيّة. هكذا يتحرّر الشاعر/المبدع من التعبير النقلي، ويخرج من القياس بالجاهز العيني إلى ما تثيره فيه العلاقة من ارتباطات شعورية يتلقّاها بصورة تلقائيّة وآنيّة في الوقت نفسه. ونظراً لحالة التلقّي الآني تأتي الصورة الشعرية مغايرة للواقع وذلك لمغايرة الذاتي للموضوعي.

ويقوم الشاعر في كثير من الأحيان بتجريد الأشياء من سماتها المحسوسة وبعثرتها حيث لا يبقي منها إلّا على الصفات التي تتلاءم مع إحساسه بها. فهذا أدونيس يفتّت الحضارة ومكوّناتها ليبقي من صفاتها على النار (هل تعرف ناراً تبكي؟) ويبعثر مفهوم النزوع إلى المعرفة والعلم والسؤال فلا يبقى منه سوى الجوع (جوعي يدور كالأرض). ولعلّ التجريد يصل إلى حدّه الأقصى حيث يفقد الشيء صفاته كلها ويجهد القارئ في استحضار الدلالة من غيابها في دواخل النصّ. هكذا تتحوّل الصورة الشعريّة إلى «حالة شعورية» مستوحاة من الحلم اللاشعوري ما دام «الحلم في جملته يؤلّف بديلاً منحرفاً لحدث لاشعوري»[3].

---

(١) غاستون باشلار ـ جدلية الزمن، ص ٧٣، م. سابق.

(٢) المرجع السابق: ص ٧٢.

(٣) سيجموند فرويد: نظرية الأحلام، ترجمة جورج طرابيشي، الطبعة الأولى ١٩٨٠، دار الطليعة للطباعة والنشر ـ بيروت، ص ٤٦.

وكل ما سبق ذكره عن الصورة الشعرية يتطابق مع الرمز سواء أكان تاريخياً أم أسطورياً أم لاتاريخياً. فكل شاعر يعمد إلى انتقاء الرمز المتناغم مع إحساسه ليحوّله إلى بؤرة حبلى بالدلالة الرمزيّة مقيماً علاقة حوار وجدل بين محمولات الرمز السابقة ومدلولات الشاعر المبتكرة.

٣ ـ ظاهرة السؤال:

النصّ الأدونيسي مسكون أبداً بزوبعة السؤال. فالسؤال عند أدونيس موقف من العالم والوجود. لذا نجده يصدر عنه بحركة دائريّة تتولّد ولا تنغلق. يبدأ به ويدور حوله لينتهي إليه ويبدأ من جديد. فإذا كان السؤال جهاز الإنارة والكشف عن الجذر والنواة والجوهر، فهو في الوقت ذاته مطيّة الكشف عن الطبيعة الضدّية للكون وعلاقاته المتناقضة؛ انطلاقاً من هذا البعد تتوارد الأضداد في النصّ تباعاً، كاشفة عن الأبعاد المتناقضة والاحتمالات المتباينة، متبوعة، أبداً، بالسؤال، بما لا تتوقّعه الذائقة السائدة الباحثة عن أجوبة وحلول. فالإجابة المحدَّدة منفيّة من أرجاء النصّ لأنها تفضي إلى التقريريّة التي تتحكّم بمخيلة القارئ، وتقيم الرقابة على حساسيّته التمييزيّة ووعيه لطبيعة الكون. والوعي الموجّه تضعف فاعليته الخياليّة والجدليّة.

انطلاقاً من هذا نجد أن السؤال ينبثق من وسط الأضداد المنتشرة في سطوح النصّ وأعماقه[1] انتشاراً شبكيًّا متواشجاً. فالأضداد تحرّض السؤال، والسؤال يستدعي الأضداد عبر حركة متلاحقة، كسلسلة تبدأ ممّا سبقها وتمتدّ بعد انتهاء القصيدة لتتواصل في القصيدة التالية:

١ :

«هامت دمشق حنت بغداد سيف التاريخ يكسر في وجه بلادي
من الحريق من الطوفان؟
كنت الصحراء حين أسرت الثلج فيك انشطرت مثلك رملاً وضباباً»

---

(١) أعني بسطح النصّ المستوى المباشر المحسوس أو المقروء من النصّ. أمّا عمق النصّ فهو المستوى العلائقي اللّامباشر للنصّ.

٢ :
«سأل النورس خيطاً في البحر يغزله الربّان غنّى ثلجٌ المسافر
شمساً لا يراها (هل أنت شمسي!؟) شمسي ريشة تشرب المدى
سمع الضائع صوتاً (هل أنت صوتي) صوتي زمني نبضك الشهيّ
ونهداك سوادي وكل ليل بياضي»

٣ :
«عليّ أبد النار والطفولة هل تسمع برق العصور تسمع
آهات خطاها؟ هل الطريق كتاب أو يد؟»

هكذا تتحوَّل الأضداد إلى ما يشبه الثمرة التي لا تنمو إلاَّ بنواة في داخلها.

فالأضداد هي المعادل الشعري لإحساس أدونيس المتوتّر بتناقض الوجود. ذلك أن رؤيته الوجود تقدمه كحركة مؤسّسة على علاقة بين متناقضات، علاقة تبادل وحوار وصراع وتقابل وتداخل. ومن هنا التقى في موقفه بُعدان: بُعد البحث عن الجوهري الذي يردّه إلى استبصار التناقض، وبُعد السؤال. والسؤال هو الوجه الملازم لهذا الإحساس بالتناقض.

لذلك كان لا بدّ من التركيز في هذه الدراسة على ظاهرة التلازم المتلاحق بين الأضداد والسؤال.

ولأن السؤال هو شارة العذاب الفكري وترجمان التمزّق والتوتّر، كان الانتهاء إلى القول بأن ما يميِّز شعر أدونيس ليس عمق التجربة الشعرية، وحسب، بل عمق التجربة الإنسانيّة أيضاً. ونزوع الذَّات المبدعة إلى نقل تشكيلها النفسي وتوتّر إحساسها بالوجود إلى النتاج الإبداعي هو ما يشكِّل لهب العملية الإبداعية. يتجلّى عمق التجربة الإنسانية عند أدونيس في النقاط التالية:

١ ـ وسيلة أدونيس للاقتراب من الكون وحركته والكشف عن الحقيقة بالسؤال لا بالوصف. أي بتسليط الضوء وإثارة الاهتمام حول الاحتمالات المتحوّلة لا الاحتمالات المرجّحة.

فالوصف التقريري في الشعر منبر للإشباع النرجسي عبر إدانة الواقع/الآخر لإظهار التفوّق، وهذا ما لم يتورّط به النصّ الأدونيسي.

٢ ـ الموقف الرفضي للرؤية الأحادية للعالم عبر منظور القياس بما أطلقه الماضي في محورين لا ثالث لهما: مثل عليا متّفق عليها، وشرور دنيا متّفق عليها، وهذا يؤدّي إلى رؤية خيطيّة ويوقع في السكونيّة التكراريّة عبر استمرارية الحقائق الخالدة. وعن هذه الاستمرارية ينجم إغفال التجربة الإنسانية والتطوّر التاريخي. وفي ضوء هذه الاستمرارية يتحوَّل الركود في النمذجة الماضويّة إلى «كمال يسمو» بينما يصبح كل جديد بالضرورة «نقصاً يتدنّى» حسب تعبير أدونيس نفسه.

٣ ـ إذكاء النزوع إلى التأمّل والتبصُّر عبر وضع العلاقات الكونيّة قيد المساءلة المستمرّة لأنها دائمة التحوّل والانتقال من شيء إلى آخر ومن زمن إلى آخر. وبتعبير مختلف تحويل موقف الإنسان من العالم من حالة المفعوليّة والانكفاء الفكري على القناعة والاتباع والخضوع إلى حالة الفاعلية والتجاوز الإبداعي.

٤ ـ إن مجرَّد الوقوف والمراوحة عند التصديق بتحوّل الموقف الإنساني وحسب، هو نكوص بالعقل إلى الركود في المسلّمات المعاصرة؛ والمهم هو «ما إذا كان كل من الذكاء أو الملاحظة، أو التأمّل، قد يتدخَّل ويصبح عاملاً موجّهاً في هذا الانتقال.»[1] لذلك كانت الكتابة الجديدة اقتراحاً عينيّاً ينطلق من واقع الخلق الجديد خارج الانتماء إلى معيارية مسبقة الصنع.

٥ ـ اليقين بأن إطلاق الحرية في تشكّل الوعي الذاتي هو النواة الجذرية لاعتاق الوعي الجماعي من حالة الشلل وانعدام الفاعليّة. فالتحرّر يجب أن يبدأ من رفض الاستعباد المعنوي قبل السياسي، والطبقيّة الفكريّة قبل الاقتصاديّة.

٦ ـ ترجع صعوبة النصّ الأدونيسي إلى سببين: الأول: مخاطبة القارئ

---

(١) جون ديوي: الفرديّة قديماً وحديثاً، ترجمة خيري حمّاد، مراجعة مروان الجابري ـ منشورات دار مكتبة الحياة ـ بيروت ـ لبنان ١٩٧٩، ص ١٣٢.

كطاقة حرّة ذات قوّة تحويليّة، قادرة على إعادة إنتاج النصّ بناء ودلالة، والثاني: خلق النص الرافض لعصره والخارج على بُناه السائدة.

هذه التجربة الإنسانية المتّسمة بالملاء الداخلي والقلق، والتوتّر الجدلي، تستحوذ على الشاعر، وتتجسّد توتّراً في إبداعه. حيث ينتقل موقف الشاعر من الكون لينزرع في بنية النص كمحور مفصلي لحركة العلاقات الداخلية. وهذه العلاقات القائمة على التوتّر والتجاذب بين الأضداد هي التي ستفجّر في النص جدلاً حوارياً بين الداخل والخارج يستمر ولا ينتهي. هكذا يتحوّل التشكّل الإبداعي دلالة وإيقاعاً إلى فيض يتماوج متناغماً مع التشكّل الذاتي لأعماق الشاعر.

حركة العلاقات الداخلية:

في القصيدة الحديثة يجد الباحث/القارئ نفسه أمام صعوبة بالغة، ليس في العثور على الوحدة الدلاليّة المهيمنة على السياق الدلالي العام للقصيدة، بل في محاولة الإمساك بحركة هذه الوحدة، وتشكّلاتها المتعدّدة، وتحرّكاتها الدائبة على التحوّل والتنقّل في دواخل النص. فإذا كانت الوحدة الدلاليّة تشير إلى ذاتها بوضوح من مواقعها المحدّدة في الشطر/البيت في القصيدة الكلاسيكيّة، فإنها تمارس الانقسام الخلوي في القصيدة الحديثة، والأدونيسيّة خاصّة، لتثبت في كلّ خليّة وكلّ وحدة من وحدات النصّ البنائيّة، بحركة تراوغ بين غياب وظهور.

لمزيد من الشرح، وقبل الانتقال إلى الدراسة التفصيليّة لحركة العلاقات الداخليّة، أبدأ بالتمثيل لذلك عبر محاولة لتتبّع مسار الحركة لإحدى الوحدات الدلاليّة وما يطرأ عليها من تحوّلات طارئة ومفاجئة.

من مقطع (أصرخ انثقب الدهر) أنتقي الوحدة الدلاليّة الهامّة (اسأليني أجب...) في هذا المقطع الهذياني نجد الشاعر يبلغ في هذيانه تحت وطأة لحظات الاشتعال مبلغاً هائلاً يكاد يشبه القذف البركاني:

«أصرخ انثقب الدهر وطاحت جدرانه بين
أحشائي تقيّأتُ لم يعد لي تاريخ ولا حاضر[...]

أصغ هل تسمع هذا النواح في كبد العالم؟
أصغي للموت بين تجاعيدي[. . .]
هل أنت مقلع الليل في جلدي[. . .]
هل جلدك السقوط[. . .]
انطفأ الهمسُ»

ومن لجّة هذا الهذيان يفاجئنا الشاعر بغتة بالجملة الطلبيّة (اسأليني أجب. . .) كيف يمكن للشاعر أن يقول «اسأليني» وهو رازح تحت وطأة هذا الألم الهذياني؟ وكيف له أن يستجمع وعيه ليجيب؟ وماذا تراه يخبّىء من إجابة؟!

إذا حاولنا البحث عن السؤال (اسأليني) وعن الجواب (أجب. . .) لا بدّ من محاولة الإمساك بالحركة المتشكّلة عن هذه الوحدة في كلٍّ من سطح النص وداخله في آن.[1]

١ ـ لمعرفة السؤال المطلوب طرحه في الجملة الطلبيّة (اسأليني أجب. . .) لا بدّ من الرجوع إلى السياق الدلالي العام للقصيدة التي بدت معنيّة بتدهور الحضارتين العربيّة والكونيّة في الوقت الراهن. وهذا يقود إلى العثور على السؤال المركّب التالي:

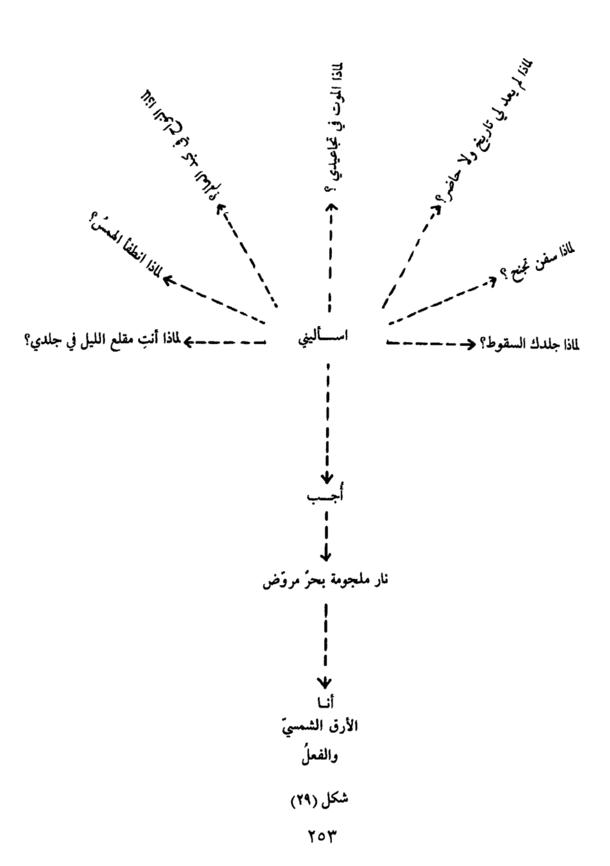
أ ـ هل انتهى أمر الشاعر؟ (انثقب الدهر وطاحت جدرانه بين أحشائي)
ب ـ هل انتهى أمر الأمّة؟ (لم يعد لي تاريخ ولا حاضر)
جـ ـ هل انتهى أمر العالم؟ (هل تسمع هذا النواح في كبد العالم؟)

٢ ـ أمّا الجواب المطلوب معرفته فموجود في غياب الجملة المفتوحة بالتنقيط (اسأليني أجب. . .) أي ضمن النصّ وفي قلب الشاعر في آن.

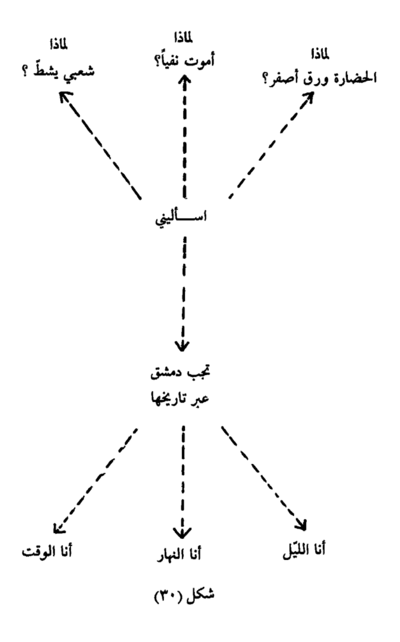
إذا رجعنا إلى المقطع بدءاً من قوله: أصرخ انثقب الدهر وانتهاءً بـ:

(١) سطح النصّ: هو الشكل المحسوس ـ المرئي ـ أو المستوى المباشر للنص.
داخل النص: هو المستوى العلائقي أي المستوى المنتج لحركة العلاقات الثاوية في الغياب فيما وراء اللغة المحسوسة، بفعلها تتشكّل الدلالة النصّية/ الضمنيّة التي نستولدها بالتأويل.

تأصّلي في متاهي، لن نعثر على أية إجابة صريحة على المستوى المباشر. فلا بدّ من متابعة العلاقات: الإمساك بطرف الخيط في سطح النصّ (مستواه المباشر) للبحث عن طرفه الآخر في عمق النصّ (مستواه العلائقي) مع متابعة أنظمة النصّ وما يتشكّل عنها من علاقات تتحرّك في توتّر متجاذب، إذ سيقوم مسار الحركة بين هذه الأطراف بتحوّلات تتباعد لتلتقي في الغياب. وهذا يستدعي ولوج البنيتين السطحيّة والعمقيّة للنصّ في آن. ولتحقيق ذلك لا بدّ من تحديد بعض الوحدات الدلاليّة في القصيدة واعتبارها النقطة المركزيّة التي ستمدّ منها الخطوط إلى الأبعاد الأخرى للعلاقة. وبما أن جملة (اسأليني أجب) هي الوحدة المركزية في المقطع كلّه، فسنحاول مدّ الخطوط منها إلى الأطراف بحثاً عن السؤال والجواب المعنيّين، أي بحثاً عن المعادلة الإنسانيّة/الكونيّة التي تحملها القصيدة في مستواها العلائقي اللاّمباشر:


لماذا الجرح في خد الورد؟
لماذا الموت في تجاعيدي ؟
لماذا لم يعد لي تاريخ ولا حاضر ؟
لماذا انطفأ الهمسُ؟
لماذا سفن تجنح ؟
لماذا أنتِ مقلع الليل في جلدي؟
اســـأليني
لماذا جلدك السقوط؟
أجـــب
نار ملجومة بحرٌ مروّض
أنـا
الأرق الشمسيّ
والفعلُ

شكل (٢٩)


لماذا
شعبي يشطّ ؟
لماذا
أموت نفياً؟
لماذا
الحضارة ورق أصفر؟
اســـأليني
تجب دمشق
عبر تاريخها
أنا الوقت
أنا النهار
أنا الليّل

شكل (٣٠)

استناداً إلى ما سبق تتجلّى أمامنا في المقطع البؤر الدلاليّة التالية:

١ ـ أن الشاعر ـ رغم تصدّعه الهذياني ـ يجابه الانحطاط الشامل بقوّة الإرادة النابعة من «الوعي الذاتي.» الوعي الملمّ بأبعاد المأساة الإنسانيّة وتناقضات مسيرتها عبر التاريخ.[1] «الوعي الذاتي» هنا هو الدافع لإثارة الشاعر للجملة الطلبيّة «اسأليني أجب. . .».

٢ ـ أنّ الانحطاط الذي يحيق بالحضارتين العربيّة والكونيّة في الوقت الراهن ليس إلّا حالة من الجمود المؤقّت (نار ملجومة بحرٍّ مروّض). ذلك مما تستدعيه حركة التطوّر والارتقاء الإنسانيّة عبر التاريخ. والتاريخ الحضاري الطويل لدمشق يذكّر بذلك: لا بدّ من الألم في كلّ ولادة جديدة.

٣ ـ أن الإبداع ـ إطلاقاً ـ من واقع كونه فعلاً تحويلياً، هو في الوقت ذاته فعل تأسيسي في دفع التطوّر لحركة المسيرة الإنسانيّة وباعث على الخروج من الركود والانحطاط: «وحيدة أعضائي جيئي من ذلك السطرف استحضرتُ موتي وسلسليني ملكنا جمرة الوقت والحنين[. . .]».

٤ ـ إنّ الجواب الذي يختزنه الوعي الذاتي للشاعر موجود في غياب الجملتين:

ـ اسأليني أجب . . . .

ـ دمشق تلغو . . . .

حيث يتناوب الشاعر ودمشق في طرح الإجابة الكامنة والمخبوءة داخل الجملتين وفي غيابهما كما رأينا في الرسمين السابقين. وإذ يقول الشاعر: أنا الأرق الشمسي والفعل، فإنّ دمشق تؤكّد: كل ولادة جديدة في تاريخي الحضاري الطويل كانت مصحوبة بألم عابر، وانحطاط يعقبه ازدهار، وموت تعقبه حياة.

---

(١) يطرح الشاعر «الوعي الذاتي» هنا بمفهوم المثالية الهيغليّة التي تقول بأن كل ما هو عقلي يحمل في داخله القوّة التي تجعله يتحوّل من مجرّد القوّة إلى ممارسة الفعل.

راجع د. إمام عبد الفتاح إمام، دراسات هيغليّة: طبعة ١٩٨٤ ـ دار الثقافة للنشر والتوزيع ـ القاهرة، من ص ٩ إلى ٣٣.

من كل ما سبق تتجلّى الرسالة التي تتضمّنها القصيدة من أوّلها إلى آخرها والتي تلوح في كلّ دفعة دلاليّة فيها في نقطتين رئيستين:

الأولى: أن الإنسان هو الأصل/الجذر في معادلة الوجود.

الثانية: أن السؤال بدافع المعرفة هو الأصل/الجذر في حركة التطوّر الإنساني.

ذلك ما يسمّى «بالقصيدة الشمولية» المنطلقة من الوعي المشبع بالحسّ النقدي والقادر على استيعاب الحركة الكونيّة الشموليّة. وهذا يؤكّد الرؤى التأويليّة السابق ذكرها في هذه الدراسة من كون «الأنا» في النصّ الأدونيسي لا تصدر عن الأنا الشاعرة في الـ «هنا والآن» بل عن امتداد الذات الكاتبة والتحامها بالذات الإنسانيّة في الكون عبر الأزمنة، ما مضى منها وما سيجيء.

وإذ يكون جواب الشاعر على تصدّعات العصر:

- أنا الأرق الشمسيّ
- أنا الليل والنهار
- أنا الوقت

فإن الصوت المتحدّث هنا ليس صوت الذات المنفردة لأدونيس بأيّ حال من الأحوال. كيف يكون ذلك وذات الشاعر محددة بعمر واحد وزمن واحد؟ أي أنها ذات إنسانية تُخلق، وتعبر، وتموت. بينما «الأنا» المتحدّثة هنا منعوتة بالأرق المرتبط بأزليّة الشمس، وبدورة الليل والنهار، وبالديمومة الأبديّة للوقت، مما لا يدع مجالاً للشك في كونها الذات الإنسانية شمولاً وإطلاقاً.

وعليه فإنّ المتاه في «تأصّلي في متاهي» ليس متاه أدونيس المحدود في صراعات عصره وتدهور حضارته ومعاناته الفرديّة أو الجماعيّة، بل هو المتاه الإنساني الشمولي الذي يعرض له أدونيس حلاً عبر موقفه الفكري الواضح: السؤال المستمرّ، الساكن في حركته وتحوّله هو الجذر/الأصل للتطوّر الإنساني عبر التاريخ، وهو ما يضيء في المستقبل:

«وطني هذه الشرارة، هذا البرق في ظلمة الزمان الباقي. . . »

أعود الآن لمتابعة الموضوعة المهيمنة على السياق العام للقصيدة في محاولة لرصد حركتها في البنية الداخلية للنص. وللتمثيل على ذلك في ـ هذا هو اسمي ـ تتحدّد هذه المتابعة في مرحلتين:

الأولى: استخراج القيمة أوالموضوعة المهيمنة على السياق العام للقصيدة، وهذه الموضوعة نجدها في وحدات وعناصر دلاليّة تشكّل مناخاً من التأزّم، واستجلاء الحضارة في بعديها الإقليمي والكوني عن المأساة الوجودية للإنسان. فعلى الصعيد الإقليمي يأتي استجواب الحضارة العربية ابتداء بجمود البنية الثقافية (التراث) وعزوفها عن تأويل الوجود، ومروراً بهول الهزيمتين العسكريّة والروحيّة في آن، وانتهاء بتهميش فعالية المرأة الوجوديّة والإنتاجيّة إلى درجة اللاّحضور. أمّا على الصعيد الكوني فيأتي الكشف الصاعق عن العديد من الإشكاليات الحضارية المتواطئة على تغييب الإنسان وحقوقه كالطبقية الاجتماعيّة والسلطة السياسيّة القمعيّة (الخليفة ونيرون) وسلطة الماضي والموروث الفكري والاجتماعي. فإذا كان زمن القصيدة هو زمن الموت العربي (وكل موت فيه موت عربي) فإن المقبرة التي أعدّت لدفن السلاطين ـ كافة ـ هي (مقبرة العالم. . .) مما يجعل رسالة القصيدة الداعية إلى التغيير بغية العبور باتجاه المستقبل، رسالة إنسانيّة شموليّة مطلقة في الزمان والمكان.

الثانية: تقصّي حركة القيمة والموضوعة المهيمنة على البنية الداخلية للنص، وما يتشكّل عنها من وحدات أخرى تتوالج عبر العلاقات الداخلية لتؤسّس طاقة لا تتوقّف عن توليد الحركة في النصّ.

وهو تقصّ يعتمد الاستنباط والتأويل، ويقوم على متابعة الأنظمة الداخلية للنص للوصول إلى رصد توجّهات الحركة الداخلية ومساراتها. حيث تنجذب الدوال إلى دلالات جديدة ينتجها تواشج العلاقات على مستوى الدلالة الضمنية للنص، أي تلك التي تنتجها الخصوصيّة البنائيّة ونسق انتظام العناصر. وبتعبير آخر تنتقل عملية الرصد والتحليل من الدلالة المباشرة للبناء اللغوي إلى علاقات هذا البناء وتشابك بعضها ببعضها الآخر داخل النص. وهذا يحوّل مفهوم النقد والتقييم لفنيّة النص وإبداعه من رصد الخارج إلى رصد

الـداخل. أي أن القيمـة الفنيّة للنصّ تصبـح في قدرتـه على إنتـاج الحـركـة في الداخل لا في الشكل الظاهر. وهذا يعني أن فعالية الجمالية البنائيّة للنصّ تتوارى ويحلّ محلّها الدور المحوري الذي تلعبه حركة العلاقات في تأسيس الدلالة الحرّة الثاوية في رحم النص كجنين في حالة تكوّن دائم.

تتميّز الدلالة الناتجة عن فاعلية العلاقات الداخلية في تشابكهـا وتحرّكـاتها برفضها للضوابط المعيارية والثوابت الـوضعيّة بمـا فيها هيمنـة اللغة التي تجمّـد الدلالة وتـربطهـا بأحـادية المعنى الـوضعي. الأمر الـذي يجعلها احتـماليّة تقبـل التحوّل والمراجحة بين وجوه تتباين ولا تنتهي، وتبعث في كل قراءة جديدة كطير طليق في فضاء النص المفتوح.

وللأضداد دور جذري في إنتاج هذه الدلالة لارتباطها الحضوري الـدائم بشعر أدونيس.

ولتحليل هذه الظاهرة أبدأ بدراسة فقرتين من قصيدة بابل[1] قبل الانتقال إلى دراستها في هذا هو اسمي:

«يبدو أن الأشياء قطيع
والأفكار ذئابٌ فضيّة» [١]
«ستكون الماء مراراً
ومراراً سوف تكون الصخرَ
مراراً سوف تكون الرّيح،
وتغدو
ملكَ الآفاق، وتغدو
«ملكَ العربات الضوئّية». [٢]

ثمّة كلمات في الّلغة تشبه طبيعة الطيور، أي أنها تعشق الحريّة وقادرة على التحليق. وهي ذات قـدرة مزدوجـة ـ كالـطيـور ـ إذ تتمكّن في آن من الهجـوع طويلاً في عشٍّ تحضن فيه بيضها، ومن الانطلاق عبر الآفـاق إلى أشجار أخـرى

(١) من قصيدة بابل في الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، ص ٣٥١ و ٣٥٨.

وأعشاش أخرى (الأشياء، الماء، الصخر، الرّيح، الملك، الآفاق، الضوء).
تلك الكلمات المشحونة بالاحتمال والتعدّد تنفر بطبيعتها من ثبات الضوابط الوضعيّة. ويشكّل تكرار استعمال هذا النوع من الكلمات الحرّة ظاهرة تعمّ النصّ الأدونيسي. من كثافة تواجد هذه الكلمات في الفقرتين السابقتين استخرج الظواهر التالية:

١ ـ أن القصيدة استدخلت الظواهر الجوهريّة الأربع في الكون: الماء، والتراب، والهواء، والنار (الضوء).

٢ ـ أن لهذه الكلمات القدرة على التلاؤم الدلالي مع سياقها في المقطع/القصيدة ومع أي سياق خارجه. وذلك لأنها مشحونة بالتعدّد الدلالي الذي يساعدها على التكيّف مع السياقات المختلفة. فإذا أخذنا كلمة «الماء» مثلاً، نجدها تنجذب في سياق هذا المقطع نحو دلالة الحياة، التجدّد، الخلق، والولادة الجديدة:

«وقدّم للموت حياتك، وابدأ ـ لا تنتظر العنقاء،
تكون خطاك لقاحاً:
ستكون الماء مراراً[...]
وتغدو ملك العربات الضوئيّة»

بينما نجد أدونيس في «هذا هو اسمي» يستعمل الكلمة نفسها ـ الماء ـ في سياقين مختلفين يطرحان دلالتين متناقضتين تماماً، حيث تهوي دلالة «الماء» إلى حالة من الاحتضار المشابه للاّحضور في قوله:

«قبر الدجّال في عينيه شعباً
نبش الدجّال من عينيه شعباً[...]
ورأينا كيف صار الشعب في كفّيه ماء
ورأينا كيف صار الماء طاحون هواء»

وتتصاعد هذه الدلالة في موقع آخر من نفس السياق إلى ذروة الخلق واشتعال الحياة في قوله:

«وعليّ لهبٌ
ساحرٌ مشتعلٌ في كل ماء»

هكذا تتجاوز الكلمة الحرّة عشقها لحرية الانفلات من المدلول الوضعي إلى عشقها للفعل الشعري بحدّ ذاته، حيث تعمل بطاعة تامّة لصالح الصورة المفضّلة لإحساس الشاعر وسياقاته الذهنيّة والنفسيّة المختلفة والمتناقضة لحظة الفيض والتداعي الإبداعي، فقد يحمل الماء أو الضوء أو غيرهما دلالة الموت حيناً ودلالة الولادة والبعث حيناً آخر في سياق القصيدة الواحدة، الأمر الذي يجعل القراءة الأولى العابرة للشعر الحديث عملاً قاصراً لا طائل منه.

٣ ـ إنّ الكلمات الحرّة، انطلاقاً من قدرتها اللاّمحدودة على التوليد الدلالي، تتحوَّل في النصّ إلى منطلق لخلق علاقات داخلية يفضي تصادمها إلى تفجير حوار جدليّ يفيد الشاعر منه في خلخلة ذهن القارئ «لشفاء العقل من خيالاته السعيدة، وتحريره من النرجسية التي سبّبها الاتّصال الأوَّلي بالشيء، ولإعطائه تأكيدات مغايرة لمجرَّد ما يملكه (من مسلّمات) ومدّه بالقدرة على الاتهام والإدانة (بمعنى محاكمة الواقع).»[1]

٤ ـ بما أن الكلمات الحرّة ـ المتعدّدة الدلالة ـ تهيمن على النصّ الأدونيسي، فإن الجمع بينها وبين الأضداد يؤدّي إلى تصعيد الحركة الداخلية وإنتاج الدلالات المطلقة في آن. في المقطع الثاني فيضٌ من المكوّنات الفرديّة المتضادّة التي يفضي اشتباكها إلى تصعيد الحركة المتناوبة بين: الثبات/الحركة. مثل «قطيع ⇔ ذئاب» و«قطيع ⇔ مَلِك» و«ماء ⇔ صخر» و«صخر ⇔ ريح» و«صخر ⇔ عربات». أضف إلى ذلك أن الشاعر يطرح: النار/الضوء في سياق قصيدة واحدة عبر دلالتين متناقضتين كليّاً.

فهناك (الأفكار ذئاب فضيّةْ) تقابلها (ملك العربات الضوئيّةْ).

الضوء الذي تطرحه الجملتان هو الضوء الناتج عن الاشتعال الروحي، الداخلي، **Spiritual illumination** أو حسب تعبير باشلار[2] النار المطهرة -Puri

(١) وقد ترجمت بتصرّف عن:

Gaston Bachelard, **The psychoanalysis of fire**, Beacon press. 1964 U.S.A. page 4 - 5.

(٢) المرجع السابق، ص ١٠٦، ١٠٧.

fied fire أي النار التي تتّقد في الروح دون أن يحوّل لهيبها الجسد إلى رماد. غير أن دلالة هذه الشعلة الضوئيّة تنشطر بتضادّ حادّ في الجملتين على النحو التالي:

أ ـ أن تصبح الأفكار ذئاباً تفترس أذهاننا وتقضّ مضاجعنا، فتلك حالة عامّة لا تخلو حياة إنسانيّة من الإصابة بها. لكن أن يضيف الشاعر للذئاب نعتاً غريباً (فضيّة) فذلك موقع الالتباس الذي يخلخل ذهن القارئ ويتحدّى خياله الباحث عن مكامن المعنى في سطح الصورة، بل ويفرض عليه أن ينقل خياله المثبت على الأشياء المألوفة ليغوص إلى حيث تتطوّر حركة العلاقة في العمق الداخلي للفقرة النصيّة. فالفضّة رمز للمادّة مذ صُكّت بها النقود وأصبحت عملة رسميّة للتبادل التجاري، ولها بريق ولمعان يثير الغواية ويسحر النفس الإنسانيّة. ولكن عندما يستحوذ الشبق المادّي على فكر الإنسان وتتحوّل المادّة إلى غاية في حدّ ذاتها، فإنّ هذه الأفكار ستخرج من نطاق الأذى الشخصي إلى الأذى الجماعي، أي يتحوّل الإنسان إلى ذئب مسعور يرى كلّ من حوله قطيعاً لا يكفّ عن الانقضاض عليه ليغذّي شبقاً لا ينطفئ. وبذلك تنقل العلاقة الداخليّة لهذه الفقرة دلالة تؤشّر على شعلةٍ تتّقد في داخل الإنسان لا لتضيئه، بل لتحرقه وتحرق من حوله.

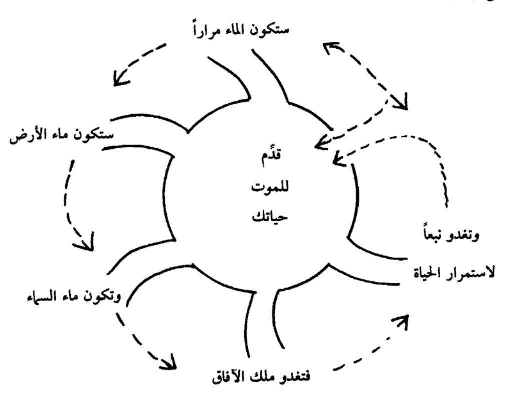
ب ـ في الفقرة الثانية من القصيدة تنحو دلالة هذه الشعلة الضوئية نحواً مناقضاً لما دلّت عليه القرائن في الفقرة السابقة:

«وقدّم للموت حياتك وابدأ ـ لا تنتظر العنقاء،
تكون خطاك لقاحاً:
ستكون الماء مراراً
ومراراً سوف تكون الصّخر
مراراً سوف تكون الرّيح،
وتغدو
ملكَ الآفاق، وتغدو
ملكَ العربات الضوئيّةْ.»

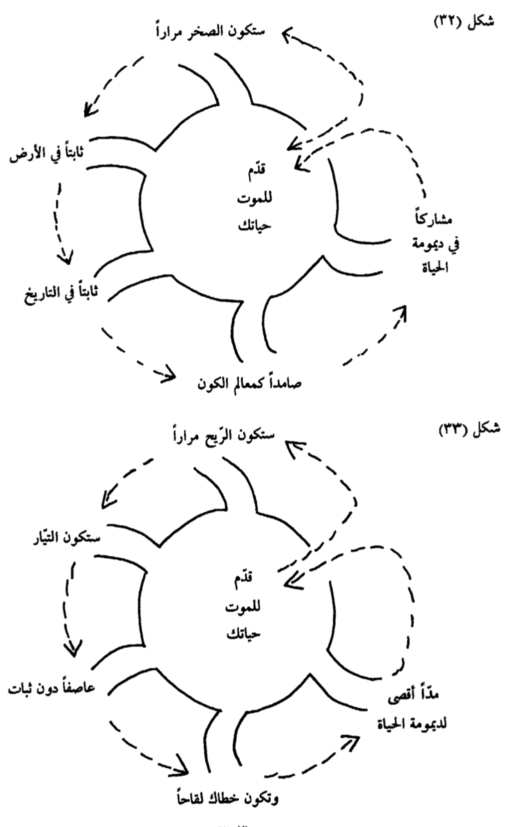
تتشابك السياقات الداخليّة هنا عبر اصطراع الأضداد (الماء/الصخر ـ

الصخر/الريح ـ الموت/الحياة ـ الأرض/الآفاق ـ الظلمة/العربات الضوئيّة.)
لتثير الحركة بين الوحدات النصّيّة التي ستقوم بالإنتاج الذاتي للدلالة على النحو التالي:

شكل (٣١)



شكل (٣٢)


ستكون الصخر مراراً
ثابتاً في الأرض
قدّم
للموت
حياتك
ثابتاً في التاريخ
مشاركاً
في ديمومة
الحياة
صامداً كمعالم الكون
ستكون الرّيح مراراً
ستكون التيّار
قدّم
للموت
حياتك
عاصفاً دون ثبات
مدّاً أقصى
لديمومة الحياة
وتكون خطاك لقاحاً

شكل (٣٣)

هكذا يدخل الشاعر إلى حلم اليقظة في حالة انقطاع تام لتخيّل الكون والإحساس العميق بحركته الأبديّة، ليلج اللحظات الثابتة الواحدة تلو الأخرى، ويشهد الاحتفالات الكونيّة «لزواج السماء والأرض»[1] لاستمرار البقاء وديمومة الحياة. هوذا يرى إلى الإنسان سرّ الحياة الأبديّة: «كالماء» في دورته المتحرّكة بين السماء والأرض. وتارة أخرى يرى إليه «كالصخر» رمز الثبات في الأرض والتاريخ، وأحد معالم الكون الدائمة عبر الأزمان. وتتسامى الرؤيا إذ يتوحّد الإنسان بحركة الريح العاصفة لتكون خطاه لقاحاً للحياة. الإنسان إذن، هو محور الحياة، هو ملك الآفاق، هو القادر على الارتقاء ليقود العربات الضوئيّة.

مثل هذه الصورة الفنيّة المتكاملة في شموليتها وكونيّتها لا تتحقّق للشاعر إلّا في حالة توحّد روحه بالكون، إذ تصبح روحه امتداداً للكون والكون امتداداً لروحه. تلك هي لحظة التسامي المطلق. التسامي على الألم الذاتي للتوحّد بالألم الكوني الذي يقدح في الروح شعلةً من الغبطة المضيئة.

هكذا تصطرع الأضداد عبر حركة الحياة/ الموت/ الحياة، لتقدّم القصيدة نفسها كفنٍّ أسمى للارتقاء الإنساني.

هكذا يتضح أن لحضور الثنائيات الضدّية، التضاد عامّة، في النصّ الأدونيسي بعداً وظيفياً ذا فاعلية في إثارة الحركة المتبادلة بين وحدات النص، ومن ثمّ، في التحريض على تأسيس الدلالة النصيّة.

ويتمّ تشابك سياقات النصّ الداخليّة بفعل ذاتي يتجاوز الخارج؛ حيث تستولد هذه السياقات قيمتها الجوهريّة من داخل ذاتها. وبما أن الأضداد تتوالى في النص الأدونيسي بحضور مكثّف وحركة انتشاريّة تعمّ جميع وحدات النصّ، فهي بالضرورة، تشكّل العامل الأكبر في البنية الحركيّة لشعر أدونيس. وهذا جدير بالرصد والمتابعة التالية:

---

(١) Gaston Bachelard, The psychoanalysis of fire, مرجع سابق، ص ٥٤.

مستويات التضاد

١ ـ التضاد بين المفردة والمفردة:

بماذا توحي القراءة الأولى للتضاد بين المفردات التالية: «أحزاني ورد» «نقيّاً كالعنف» «شرك الضوء» «جيش كالظلّ» «زهرات اليأس» «نار ملجومة» «بحر مروّض».

توحي القراءة الأولى باشتراك هذه الوحدات بالظواهر التالية:

أ ـ الجوار غير المتوقّع بين أضداد من حقول متباعدة، وهو ما يعظم المسافة ويضاعف الانزياح. لأن هذا الجوار غير المتوقّع هو علاقة تتأسّس عليها الحركة، كما أسلفنا، وليس تضاداً بسيطاً أحاديّ الوجه كما هو التضاد بين الورد والشوك وحسب. من هذا الجوار المفاجىء الغريب تتولّد الحركة من استدعاء دلالات وعلاقات متعدّدة:

وردة	الرماد
النضارة	الخمود
الحياة	الموت
النموّ والتحوّل	الركود والتبدّد
الحركة في الزمن	ما بعد مرور الحركة
اللون	اللون الكابي حتّى غياب اللون
العطر	غياب الرائحة
دليل الأفراح	دليل الحداد

بالإضافة إلى المحمولات الدلالية التي اكتسبها الورد، من كونه تحيّة تكريم ورسالة حبّ، وملازماً للفرح.

ب ـ الارتباط بحركة تبدو ثنائيّة النسق في ظاهرها.

جـ ـ غياب الفعل عن الوحدة.

من الواضح أن الربط بين الورد وكلّ من الحزن والرماد واليأس يفاجئ القارئ، فعمق التباين والتنافر بين (الورد. الوردة. الزهرات) وبين (الحزن. الرماد. اليأس) لا يقوم بإهدار تناغم الجوار المألوف بين الكلمات، وإزاحة المعنى الوضعي لها وحسب، بل يخلخل جميع التوقّعات المحتملة في ذهن القارئ، ويستدعي سلسلة من الصور الضدّيّة. وتبدو فكرة تعميق الدلالة بنقيضها مقبولة في قوله: «جيش كالظلّ» لأن الجيش رمز للقوّة والبطش والمنعة والحضور الكاسح. أمّا الظلّ فهو رمز للحضور المفرّغ من عناصره، ليس له حجم ولا وزن، ولا تنبض به حياة.

الجيش إذن بعد الهزيمة لا يشبه الظلّ، بل هو الظلّ نفسه، لأنه تحلّل من العناصر التي تكوّن مقوّماته الأصليّة. وفي ذلك تعميق للدلالة بنقيضها. أمّا في قوله «نقيّاً كالعنف ـ شَرَك الضوء» فإن المفارقة تبدو عنيفة إلى حدّ قلب المفاهيم المتعارف عليها. إذ تحوّل العنف هنا إلى جذر في السلوكيات واصل للنقاء. إلاّ أن التعامل مع الكلمة/الدالّ في الشعر الحديث يفترض إزاحة الدلالة الظاهرة، وهذا يجيز تأويل العنف بما هو نقيض للخنوع والقناعة اليائسة، وبذلك يصبح النزوع إلى الرفض هو النقاء والأصل. والوضع ذاته في قوله «شرك الضوء» فكلمة شرك ترتبط بالغموض والحيلة والمفاجأة والجهل والوقيعة، وكلمة ضوء تدلّ على الوضوح والمباشرة والمعرفة والكشف واليقين. فكأنّ الضوء يحتاج أن يصير محتالاً كالشرك حتى يوقع الناس فيه، أو جاذباً كما في جذبه للفراشة غريزيّاً حتّى يشدّهم إليه. هنا تقوم الدلالة الصريحة بكسر منطقها، ليصبح النزوع إلى الضوء / المعرفة مما تستدعيه الفطرة والغريزة لا الاختيار. هذه العبارة تقدّم نموذجاً على كيفيّة التداخل البنائي بين الصورة والرمز والتضاد والتساؤل: فالعبارة تقدّم صورة حدّاها شرك وضوء. ولكل من الحدّين محمولاته الرمزيّة والدلاليّة. الشرك يحمل دلالات سلبيّة ظلاميّة كما أسلفنا والضوء يقترن بصورة الخير والمعرفة والصراحة.

تضع الصورة هذه المحمولات والرموز المتضادّة في علاقة تجعل شَرَك مضافاً إلى الضوء، وبالتالي تضيف مدلولات الشرك إلى الضوء، وهذا يولّد حالة

مفارقة لا تتّسع لها إلّا الصورة. لكن الصورة في هذه الحالة تفقد سكونيّتها وتفارق كل وضعيّة أو دلالة نهائيّة. لأن القارئ لا يفتأ يبصر بدلالات الشرك وهي تناقض دلالات الضوء، فإذا رأى الشرك مضافاً إلى الضوء فقد كل من الشرك والضوء خصائصه المعزولة المستقلّة، فلا الشرك يستقرّ في الظلام ولا الضوء يحتفظ بنقائه وصراحته. والمسؤول عن هذا الاختلال قائم في خلفيّة الصورة أو مكتوب بالحبر السري. إنه الذي يتلقّى النقد في هذه القصيدة: الإنسان العربي أو الحضارة العربية، أو الإنسان المشروط بظروف الانحطاط...

وهذا الوضع الإشكالي الضدّي يؤسّس لتساؤل لا بدّ أن تنتجه الصورة: «لماذا وكيف يحتاج الضوء أن يصير شركاً حتى يجذب الناس إليه؟»

هذا التضافر بين الصورة والتضاد والرمز والسؤال هو من مقوّمات الحركة في شعرية أدونيس.

ومثل ذلك يمكن أن يقال في الصور التي تقوم على حدّين متناقضين أو على الأقل مفترقين. هكذا تتجلّى العلاقة غير مقبولة منطقياً في (نار ملجومة ـ بحر مروّض). هاتان الصورتان المؤسّستان على التضاد تقوم بين حدّي كل منهما علاقة ضديّة، علاقة يرفضها المنطق والتصوّر، وبالتالي يفترض أن تولّد التساؤل والتمرّد وعدم القبول.

ولو حلّلنا كلاً منهما لوجدنا في الصورتين عنصر شراكة ناتج عن الشراكة بين كلمتي ملجومة ومروّض. فالكلمتان تتصلان بالخيل والفروسيّة. وكأن الصورة الأولى تستحضر فرساً ناريّة يفترض أن تشبّ وتنطلق ولكنها هنا ملجومة. فالتضاد يقوم بين ما يمثّل منتهى الحرية في حركة الانطلاق وبين اللجم الذي يعدم ذلك. وفي صورة بحر مروّض علاقة تضاد بين الحدّين: بحر ومروّض. فالبحر هو مثال الحريّة والوحشيّة والجموح وما من يد قادرة على التأثير في حركته وهياجه. وإذا بنا هنا نراه مروّضاً. الشاعر في ذروة انفعاله بالهزيمة يسوق الصور المستحيلة، الصور التي تستفزّ العقل وتحرّض السؤال وتستنفر الرفض وتخلق سياقاً صادماً.

إذاعدنا إلى جميع الأمثلة السابقة، نجد أن بعض الأضـداد تقبل المؤالفـة بين التناقض الدلالي (نقيّاً كالعنف) وأن بعضها الآخر يرفضها (بحر مـروّض). ولتجاوز هذا الـرفض لا بدّ من تجاوز ثنائيـة العلاقـة والحـركـة بـين المفـردتـين المتضادّتين على مستوى الدلالة المباشرة للنص، والغوص إلى مستوى الدلالة غير المباشرة بحثاً عن البعد الثالث أو الطرف الثالث للعلاقة بغية العثور على الوحدة الغائبة في الداخل. وباكتشاف هذه الوحدة نقف على أبعاد العلاقة، وحركتهـا، ومن ثم نتـوصَّل إلى محـو التناقض القـائم، عن طريق إنتـاج الدلالـة الغـائبـة. انطلاقاً من هذا التصوّر، أبدأ باعتبار «موقف الشاعر من الكـون ومن التاريـخ» هو البعد الثالث للعلاقة. فإذا اعتمدنا هذه الرؤيـة التأويليّـة يتّضح أن العـلاقة الثنائيّة بين الأضداد على سطح النص لها بعد ثالث يثوي في داخله، أي الوحدة البنائيّة الغائبة التي تتمثّل في «موقف الشاعر من الكون». فهي إذن علاقة ثلاثيّة الأبعاد وتسير حركتها بالنسق الثلاثي كالآتي:

البحر ← المروّض ← رؤية الشاعر

الوردة ← الرماد ← رؤية الشاعر

وبمـا أن رؤية أدونيس للكـون تتمحور حـول المفهوم التـالي: الركـود هـو السبيـل إلى الموت، والتحـوّل هو السبيـل إلى البعث والحياة، فـإن المعادلـة التي يمكن استخراجها من هذا المفهوم هي: أن كلّ تحوّل وتغيير سيبعث الحياة ثـانية من ركودها وعدمها. فالحركة الكونية إذن هي حركة توالديّة تعـاقبيّة، ولانهائيّـة في الوقت نفسه وتستمرّ على النسق التعاقبي التالي:

الموت ← الحياة ← الموت ← الحياة. . . .

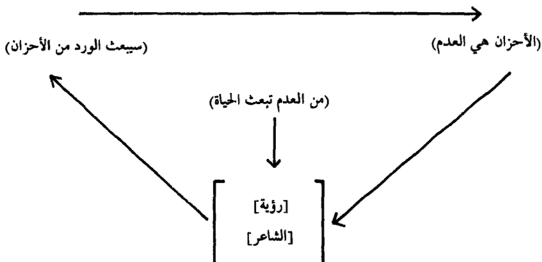
فإذا اعتبرنا أن هذه المعادلة هي الوحـدة الدلاليّة الثاوية في داخل النص، استـطعنا أن نحـدِّد الوحـدة الدلاليـة المهيمنة، وأن نتـابع الـوحدات الـدلاليـة الأخرى التي تتفرَّع منهـا وتتشكَّل عنهـا. وبهذا الكشف عن الأنـظمة الـداخلية للنصّ سنتمكّن من الكشف عن تشكّل العلاقات، وأبعادها، ومن ثم، متابعـة حـركتها وتـوجّهاتهـا. وبهذا سيـطرأ على وحـدات الثنائيـات الضديّـة في الأمثلة السابقة التغييرات التالية:

١ ـ اكتشاف المحور الثالث المضمر للعلاقة الثنائية في داخل النصّ.
٢ ـ تحويل العلاقة الضدّيّة من علاقة ثنائيّة إلى علاقة ثلاثيّة الأبعاد، ومن ثم تحويل الحركة من النسق الثنائي إلى النسق الثلاثي.
٣ ـ هذا التحويل هو المفصل الحركي التوليدي في القصيدة.
٤ ـ عبر هذا المفصل التوليدي يتمّ محو القطيعة بين الحدود المتضادّة للصور وتحويلها إلى جدل وتوتّر، وهذا يعني انبناء الروابط على منطق هو منطق القصيدة أو منطق الرؤية الشعريّة للشاعر.
٥ ـ انبثاق الدلالة.

بناء على ذلك تظهر إمكانية الأمثلة السابقة على الوجه التالي:

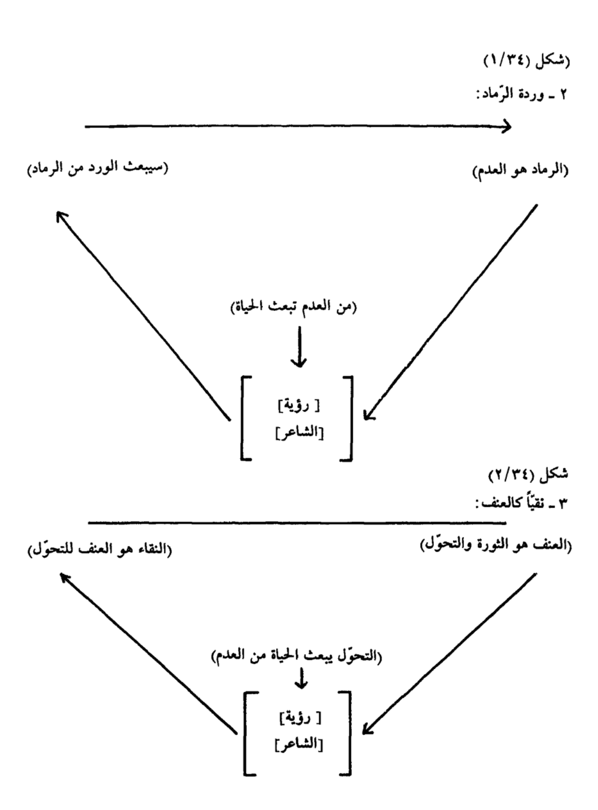
شكل (٣٤)

١ ـ أحزاني ورد:



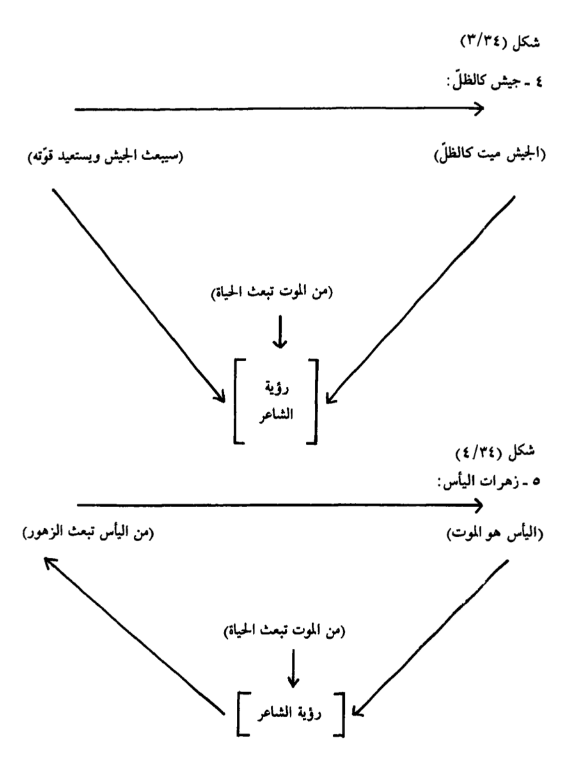
شكل (٣٤/١)

٢ ـ وردة الرّماد:



شكل (٣٤/٢)

٣ ـ نقيّاً كالعنف:

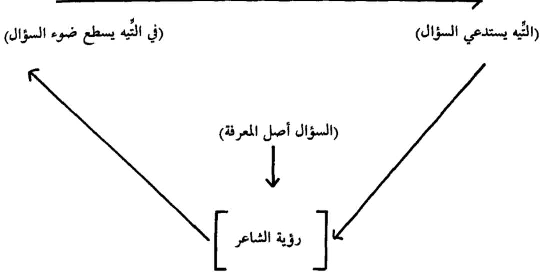


شكل (٣/٣٤)
٤ ـ جيش كالظلّ:
(الجيش ميت كالظلّ)
(سيبعث الجيش ويستعيد قوّته)
(من الموت تبعث الحياة)
رؤية
الشاعر
شكل (٤/٣٤)
٥ ـ زهرات اليأس:
(اليأس هو الموت)
(من اليأس تبعث الزهور)
(من الموت تبعث الحياة)
رؤية الشاعر

شكـل (٣٤/٥)

٦ ـ أسطع كالتّيه:





وبذلك يشكّل موقف الشاعر من الكون الوحدة البنائيّة المضمرة، والمحور المفصلي الذي يتحرّك عبره محورا: البعث/الحياة، والركود/الموت.

وللتمثيل على محو التناقض الدلالي، وإقامة رابطة بناء على منطق القصيدة أو رؤية الشاعر نختار مرّة ثانية الصورتين:

«نار ملجومة» و «بحر مروّض».

إن العثور على البعد الثالث للعلاقة وحركتها سيلغي ما ورد في الصورتين من غموض وتناقض وذلك على النحو التالي:

النار (الاشتعال والتحوّل) ← ملجومة (ركود مؤقّت) ← بعث الاشتعال احتمال مفتوح/المستقبل.

البحر (الحركة الحرّة المستمرّة) ← مروّض (ركود مؤقّت أو تقييد الحركة) ← بعث الحركة/المستقبل.

فالأصل في الحياة هو الحركة المنبثقة من دورة الطبيعة ذات التحوّل الأبدي:

الحياة ← الموت فالحياة. . . وهي حركة أزليّة ترتبط بدورتها استمراريّة البقاء وتوالد النوع للكائنات والأكوان بدءاً بالنبتة (الكمأة البرّيّة التي تخلق نوعها من حركة الطبيعة) ومروراً بحياة الإنسان (الحياة ← الموت ← استمرار الحياة بالولادة) وانتهاء بالدورة التعاقبية للكون (الشمس ـ القمر)، فتأتي النار لتستدعي طبيعة الحركة مما يشبهها ويذكر بها (الشمس) ويأتي البحر ليستدعي طبيعة الحركة مما يشبهه ويذكر به (الموجة).

هذه الرؤية الشموليّة لحركة الحياة في الكون تشكّل نواة دلاليّة تنشطر على ذاتها لتنبثّ في النصّ الأدونيسي وتنزرع في خلاياه الظاهرة والباطنة، وسلسلته النصّيّة بعناصرها الحاضرة والغائبة لتشكّل وحدة دلاليّة محوريّة تنجذب إليها كل من الأضداد، والصورة، والرمز، والإيقاع بدعم من تحريض السؤال.

ومن هذا التجاذب تتكوّن العلاقات عبر الحركة التدرّجية التالية:

١ ـ التجاذب ← ٢ ـ التلاقي ← ٣ ـ التشابك والاصطراع.

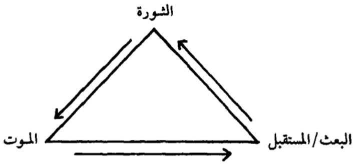
وتنتشر العلاقات في النصّ بصور شتّى تتفاوت من حيث الظهور والغياب، حيث تتجلّى في النصّ بجميع عناصرها وأبعادها حيناً، وبغياب بعض عناصرها وأبعادها أحياناً أخرى، وذلك على النحو التالي:

ـ ١ ـ العلاقة الظاهرة بكامل أبعادها:

«رأيت أن تلد الثورة أبناءها» + «قبرت ملايين الأغاني» ← اتبعيني.

فالثورة هي الفعل والتحوّل والحركة لأجل التجاوز ← وهذا الفعل يستدعي الجرأة والموت/الفداء أي دفن البنى العقلية والثقافية المتقادمة ← بغية التجاوز إلى المستقبل «هاتي ألمس يديك اتبعيني».

شكل (٣٥)

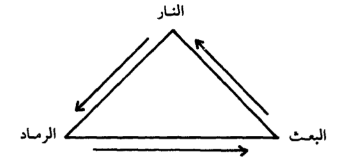


ـ ٢ ـ الحضور الثنائي وغياب البعد الثالث:

وتأتي متمثِّلة في الأضداد الثنائيّة مع غياب بعدها الثالث داخل النص:

«مساء الخير يا وردة الرماد» حيث يستدعي الرماد البعد الثالث للعلاقة وهو الرمز/الفينيق الذي بُعث من رماده منتزعاً حياته الجديدة من العدم.

شكل (٣٦)



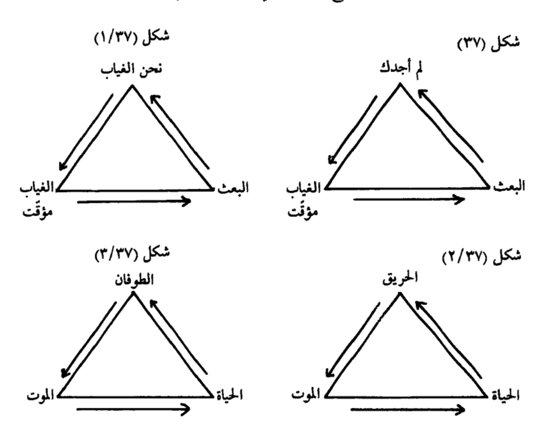
ـ ٣ ـ حضور البعد الواحد وغياب البعدين الآخرين:

وذلك حين تكشف العلاقة عن بعدٍ أحاديّ، إذ يكمن البعدان الآخران في المستوى المضمر للنص أو كما يقول العرب «في قلب الشاعر». وذلك كإعلان الشاعر عن البعد الحيوي: الحركة/النماء دون سواه في قوله: «قادر أن أغيّر» و«هذا بدئي» و«هذا لهبي ماحياً»، أو كإعلانه العكسي عن العدمي دون سواه كقوله:

«لم أجدك» أو «نحن الغياب» أو «من الحريق» أو «من الطوفان»

حيث تتطابق الدلالة العدميّة في الوحدتين التقريريّتين الأولى والثانية في معنى الموت، المعلن. وبإضافة هذا البعد إلى بعدي الرؤية عند الشاعر تكتمل العلاقة لتصبح: لم أجدك (الموت) ← غيابك مؤقّت ← وستبعثين في المستقبل أو: نحن الغياب (الموت) ← غيابنا مؤقّت ← وسنبعث في المستقبل.

ويستدعي الطوفان من قصّة نوح بعدي العلاقة الغائبين: هلاك الحياة الفاسدة لبعث الحياة الفاضلة. أمّا النار فتستدعي على مدى القصيدة ـ العديد من الرموز الغائبة كاحتراق روما مثلاً حيث تتداعى صفات التشابه في طغيان السلطة في العالم (روما كل بيت روما)، وهذا يحرّض على تذكّر تحدّي الإنسان للفناء واستمرار روما بعد الحريق. فالحياة تتحدّى السلبي بالإيجابي والعدم بالديمومة، (قلت استقر كالرمح يا نيرون في جبهة الخليقة).



ـ ٤ ـ العلاقة المجرَّدة من جميع أبعادها:

حيث تأتي بعض الوحدات البنائيّة في النص لتومىء إلى حضور علاقات

كاملة الحركة والأبعاد لكنها مختفية في غياب كامل، كجنين يسمع نبضه، وتحسُّ حركته داخل الرحم التي تحتويه، لكنه لا يُرى بالعين المجرَّدة.

تتداعى هذه العلاقة من حضور بعض الوحدات المشحونة بالاحتمالات المطلقة في سطح النص. حيث يقوم غموضها المركّب بتحريض الحدس بالإحساس بها من جهة، والبحث عن أبعادها وتحرّكاتها الخافية من جهة أخرى. وتأتي هذه الوحدات على وجوه شتّى منها:

أ ـ السؤال المقترح: أي الصيغة الاستفهامية المجرَّدة من الإجابة، والسؤال الذي يكسر منطق التقرير:

- «هل أنتِ؟»
- «هل الصخر جواب؟»
- هل أنتِ غابة؟»
- ماذا؟ نفوه أو قتلوه؟»
- «هل الطريق كتاب أو يد؟»
- «هل تسمع برق العصور تسمع آهات خطاها؟»

فجميع هذه الأسئلة قابلة لحمل الدلالات المتناقضة التي لا تنتهي. وجميع الإجابات عليها ستنبع من احتمالات مطلقة لا حصر لها كقوله: هل أنت؟ الذي يمكن إضافة ما لا حصر له من النعوت والمفردات إليه:

هل أنت موجودة؟
هل أنت غائبة؟
هل أنت حيّة؟
هل أنت ميتة؟ إلخ

ب ـ الصيغة التقريريّة المحمّلة بالاحتمال المطلق:

- «دمي الثالث»
- «دم وحشي»
- «منشور سرّي»
- «غطّتني سنونوة»

- «تقمّصت سراجاً»
- «أمشي بين المحيّر والمعجز   أمشي في وردة»
- «ألمح كلمة»
- «أتهجّى نجمة»
- «لا يدٌ عليّ»

- ج - المفردة المنزوعة من وحدتها البنائيّة أو «المكوّن الفردي»:
- «لنبدأ»
- «. . . أنت؟»
- «لافتة»
- أصغ»
- «أجِبْ. . .»
- «تلغو. . .»

هكذا نجد أن شحن الوحدات بطاقة هـائلة من الإمكانيـات والتصوّرات المحتملة لا يؤدِّي إلى إنتـاج الدلالات المـطلقة وحسب، بـل يؤدِّي أيضاً إلى خلق العلاقات داخل النصّ، حيث تقوم الجدلية النـاتجة عن اشتبـاك هذه العـلاقات واصطراعها بخلق حركة دينـاميكيّة لا تتـوقَّف عن التحوّل والانتقـال في دواخل النص.

هكذا تدخل الوحدات اللغوية والبنائيّة إلى القصيدة الحديثة لتنتبذ دورها المتوقّع، ووظيفتها الوضعيّة. حيث ينقض الفعل دلالته الزمانيّة، وينفي السؤال حضـور الإيجاب والتقـرير، وحيث يتـوقّف تحليل الصـورة، والرمـز، والإيقـاع والأضداد على استكمال العناصر الغـائبة والعـلاقات المتحـرّكة في أغـوار النصّ، وهذا يحوّل جوهر الإبداع من العمليّة الإنشائيّـة إلى الفعاليّـة الحركيّـة. هذا الإبـداع الساكن في حركة العلاقات لا العلاقات نفسها يحـدِّد قيمة النصّ الفنيّـة في قدرة وحداته على استدعـاء العلاقـات، وتعميقها، وتخصيبهـا، وتحويـل حركتهـا إلى شبكة مفتوحة تستدخل العالم إلى القصيدة، وتقيم جدلاً بين العلاقات التي تخرج

عن مداها الضيِّق في أعماق الشاعر وأحاسيسه الذاتيّة إلى فضاء العالم.

وأمّا ما يخصّ إشارتي في بداية الفقرة إلى غياب الفعل عن الوحدات المدروسة، فذلك ما سيأتي بحثه في الفقرة التالية.

٢ ـ الأضداد/الفعل، والعلاقات الداخلية:

يتبوّأ الفعل في النصّ الأدونيسي مركزاً محورياً حضوراً وعملاً في آن. وقد سبقت الإشارة إلى أن الفعل في ـ هذا هو اسمي ـ والنصّ الأدونيسي عامّة ـ يتخلّى عن دوره الوضعي الصرفيّ كمؤشّر على الدلالة الزمنية، وكباعث للتداعي الحرّ المعروف في الكتابة الآليّة (الأوتوماتيكيّة) ليتحوّل إلى بنية متكاملة (راجع الفعل كبنية لا كمؤشّر).

وما يهمّني التركيز عليه هنا هو ما تطرحه معادلة: الفعل/الأضداد من فاعلية تحويليّة حيث يتحوّل السلبي إلى إيجابي، والذاتي إلى كوني في معادلة: الهدم/البناء في وقت واحد. فالفعل إذن، لا يستدعي الأضداد (أو سوى ذلك) لتكوين سياق للمقطع أو القصيدة، بل لتكوين حركة داخلية تفجّر الدلالات الضدّيّة التي ستقوم بنقض الدلالات الصريحة لهذه السياقات في سطح النص بأزمانها المختلفة، لتعيد توحيدها باللحظة نفسها عبر مسار الحركة الكونية ذات التحرّك الأبديّ باتجاه المستقبل.

فإذا كانت الأضداد الثنائيّة قادرة على تشكيل العلاقات الداخليّة وشحنها بالحركة في معزل عن الفعل (راجع الفقرة السابقة) فإن انضمامها إلى الفعل بقوّته البنائيّة المضعَّفة سيحوّل الحركة نفسها إلى طاقة توليديّة للحركة. أي أن التداعي سيهبط من ظاهر الدلالة إلى الدلالة المضمرة حيث تستدعي كل حركة الحركة التي تليها، أكان ذلك في الجملة الواحدة، أو في الجمل المتتابعة (السياق) أو في التقابل الضدّي بين السياق والجملة الواحدة، أو في السياق الدلالي بكامله. فإذا كان الفعل لا يشكّل بنية إطاريّة في النصّ الأدونيسي بل بنية عميقة وكاملة، فإن وشيجة القربى والجوار بينه وبين الأضداد تشكّل طاقة

تغدق على البنية الحركيّة أهمّ مكوّناتها بما فيها التحوّلات الإبداعيّة التي تأخذ مكانها في الدلالة المضمرة للنصّ، كما يتجلّى في المتابعة التالية:

٣ ـ التضاد في الجملة الواحدة:

تتوالى الدلالات الضدّيّة متلاحقة من فيض زمني واحد كمثل حبّات المطر، لتأخذ مكانها داخل النصّ القطرة حذو القطرة، والدلالة حذو الدلالة:

«... وعلي رموه في الجبّ غطّوه بقش والشمس تحمل
قتلاها وتمضي هل يعرف الضوء في أرض علي طريقه؟
هل يلاقينا؟»

في هذه الفقرة ستة أفعال هي: رموه، غطّوه، تحمل، تمضي، يعرف، يلاقينا.

وأمّا الأضداد فهي: (الشمس + قتلاها) وأيضاً في الجمع بين حالة الموت وحالة الشروق في آن والتشكيك في معرفة الضوء لطريقه. تبدأ الفقرة بالشاعر/عليّ الملقى في الجبّ كجثّة مغطّاة بالقشّ، في نفس الوقت الذي تنبثق فيه الحياة مع شروق الشمس. إلاّ أن الشمس لا تشرق على حياة تنمو وتتفتّح، بل على ضحايا القتل الجماعي، ثم تحمل القتلى وتمضي. تمضي إلى أين؟ حتماً، إلى غياب لتعاود الشروق مرّة أخرى عبر مسار الحركة الكونيّة، بل إن الربط بين القتلى وحركة الشمس يهدف إلى استحضار احتمال الرجوع وتصبح الحركة: موت ← حياة ← موت ← حياة... ثم تأتي الجملة الاستفهاميّة بسؤال تشكيكيّ مشفوع بالترجّي (هل يعرف الضوء في أرض علي طريقه؟ هل يلاقينا؟) فما هو مبعث هذا السؤال التشكيكي حول ملاقاة الضوء ما دام الشاعر قد أقرّ بأنّ الشمس تشرق كلّ يوم في أرضه؟ مبعث هذا السؤال هو الترجّي. فسياق القصيدة كلّها فيه تضمين لمعنى التوقّع، والترجّي، وانتظار الحلم الميؤوس منه أو غير الموثوق بحصوله. وقد ينفلت هذا الترجّي أحياناً من عقاله ليظهر في سطح النصّ كقوله:

«وأسمّي شجر الشام عصافير حزينة
رُبّما تولد بعد التسمية

زهرة أو أغنيهْ
وأسمّي قمر الصحراء نخله
ربّما استيقظت الأرض وعادت
طفلة أو حلم طفله»[1]

وإذا أردنا إثبات هذا التصوّر في التأويل بمزيد من المتابعة، فإن البحث عن مبعث هذا السؤال سيضيء العديد من العلاقات العمقيّة المتحرِّكة داخل النصّ، ويكشف عن دلالات ضدّيّة مخبوءة.

فكلمة «الضوء» هنا أتت محّملة بدلالة ضدّية تنفي عن الشمس حقيقة الإضاءة كلّياً. إذ إنها رغم شروقها المتكرِّر كل يوم تنشر ضوءاً متّسخاً وموبوءاً كما وصفه أدونيس في مجال آخر: «أحياناً يتّسخ الضوء: كيف تغسل وطناً يتّسخ فيه حتّى الضوء!»[2] يأتي بعد ذلك سؤال آخر (هل يلاقينا؟) فيستدعي دلالة زمانية نقضيّة. بمعنى أن الضوء قد تاه عن دروبنا ونرجو لقاءه في المستقبل. إذن هذه الحياة المتجدِّدة كلّ يوم بشروق جديد وحركة لانهائيّة، لا تحمل من دلالة النماء إلّا ما يبثّه الحضور الظاهر للجملة. وأمّا الدلالة الحقيقيّة لاستمرار شروق الشمس، والتي تثوي في النصّ، فتحمل في واقعها دلالة سلبيّة هي ـ التنامي باتجاه الفناء أو العقم ـ التنامي بانتشار الصحراء (صحرائي تنمو) حتى تعمّ الكون. هكذا نجد أن كلمة (الضوء) تستدعي ولادة علاقة (أو أكثر) داخل النص ـ أي في مستواه المتولّد من العلاقات الداخليّة ـ تتحرّك لتنقضّ دلالة صريحة (أو أكثر) على مستوى الدلالة المباشرة، وأن الجملة (هل يلاقينا) تستدعي ولادة علاقة زمانية تنقض حركة الحياة في زمانيها الماضي والحاضر ـ في أرض عليّ ـ وتشكّك في حصولها في المستقبل وكأنّها حلم مشكوك في تحقّقه. هذا إلى جانب العديد من الإمكانيات الأخرى، في العثور على تشكّل علاقات متعدِّدة داخل النصّ، وتحرّكها في مسارات متعدِّدة لتستولد ذاتها من ذاتها.

---

(١) على نحو ما جاء في الآية ﴿ربّما يودّ الذين كفروا لو كانوا مسلمين﴾، راجع موسوعة النحو والصرف والاعراب، د. إميل بديع يعقوب، مصدر سابق، معنى الترجّي، ص ١٨١ ربّما: ص ٣٠٦.

(٢) أدونيس، من قصيدة «مفرد بصيغة الجمع»، الأعمال الكاملة، ج ٢، م.س.، ص ٦٧٠.

بحثاً عن هذه العلاقات الممكنة، ودعماً لرؤيتي في التأويل السابق، سأحاول المساهمة في قراءة تحليليّة لفقرة قصيرة، في محاولة لرصد العلاقات الداخليّة وحركة مساراتها وتوجّهاتها. وقد اخترت لهذه الغاية ـ عامدة ـ نفس الفقرة المدروسة سابقاً وذلك لأسباب منها:

١ ـ أنها فقرة قصيرة جدّاً، لا تتعدّى وحداتها اللغوية: ستة أفعال، وثمانية أسماء، وخمسة ضمائر، وبعض حروف العطف والاستفهام.
٢ ـ أنها فقرة غنائيّة، خالية من الجمل المدمّرة التي تحتمل التشكيل بوجوه عديدة، وخالية أيضاً من الوحدات البنائيّة ذات الدلالة المركّبة والمطلقة.
٣ ـ أنها من أسهل الفقرات في النصّ، وبوسع أي قارئ أن يستخرج منها الدلالة العامّة من القراءة الأولى.
٤ ـ لبيان ما يمكن لتركيب بنائي صغير أن يتضمّنه من معطيات إبداعية خافية.
٥ ـ لإمكانيّة تحليل باقي فقرات النصّ على المنوال نفسه.

«. . . وعليّ رموه في الجبّ غطّوه بقشّ والشمس تحمل
قتلاها وتمضي هل يعرف الضوء في أرض عليٍّ طريقه؟
هل يلاقينا؟»

من هذه الفقرة يمكن استخراج المعطيات التالية:

١ ـ حركة الكون التعاقبيّة بين الحياة ← الموت ← الحياة ←. . . . فعلي كالجثّة (موت) والشمس تشرق (حياة) وتحمل قتلاها (موت) وتمضي (حياة) إلى الغياب (موت) لتشرق ثانية (حياة).

٢ ـ الجوار بين الأضداد غير المتجانسة: الشمس ⇔ القتلى.

٣ ـ الحركة الخارقة للمألوف والمغايرة ليس للعادة والمتوقّع وحسب بل ولمعطيات الطبيعة وحتميّة قوانينها. وذلك بتحويل الشاعر للإيجابي/الحيوي (أي الشمس) إلى السلبي/العدمي حيث تتحوّل حركة الشمس إلى حركة التنامي باتجاه العدم.

٤ ـ الترميز بالتضمين، وذلك بإهدار المعنى الوضعي لكلمة الشمس واستعمالها رمزاً للحضارة المتسبّبة في القتل الجماعي، إذ تعود الهاء في قتلاها

على الشمس. الحضارة إذن، تنتشر كل يوم، وتقتل كل يـوم، وتحمل قتـلاها، وتمضي، لتعـاود الكرّة في اليـوم التالي حيث تؤدّي استمـراريّتها إلى استمـراريـة الموت.

٥ ـ تدرّج الفعل من الذاتي، إلى الجماعي، إلى الكوني. فالشـاعر/علـيّ، الملقى في الجبّ ليس هو المقتول الوحيد، لأن الشمس لا تحمل قتيلاً واحـداً بل تحمل قتلاها وتمضي، فالقتل هنا فعل جماعي. وبمـا أنّ ضوء الشمس/الحضـارة يعمّ الكون أجمع، فالحضارة المعنّية هنا هي الحضـارة الكونيّـة، وبذلـك تتحوَّل دائرة الموت من الذاتي إلى الجماعي، إلى الكوني.

٦ ـ أن الفعلين «يعرف، يلاقينا» لا يحملان من المضـارع سوى صيغتـه. فعلاقة الشمس بفعل القتل تنفي معرفة (أرض علـيّ) للضوء في المـاضي أصلاً، وتكسر صيغة الحاضر من داخل العلاقة لتشحن الفعلين معاً باحتمالات المستقبل وصيغته. فالصيغة الزمانيّة الحقيقيّـة للفعلين هي: هل سيعـرف الضوء....؟ وهل سيلاقينا!

٧ ـ أن الفعلين (رموه، غطّوه) يحملان دلالة زمـانيّة مـركّبة تجمـع الماضي والحاضر في آن. فالشاعر الذي رموه في الجبّ وغـطّوه بالقشّ في المـاضي ما زال مستمـرّاً بنفس الوضـع في الحـاضر. فهـو لم ينتشـل من الحفـرة حتى الآن رغم صعود الشمس كلّ يـوم، وذلك بسبب استمـرار الدلالـة العدميّـة. وأمّا قضيّـة انتشالـه فهي احتمالات في رحم المستقبل يشكّك فيها السؤال المتكرِّر مرّتين.

٨ ـ عمليـة الهـدم/البنـاء داخـل النصّ في لحـظة تـأسيس واحــدة، هي تأسيس لحركة التنامي باتجاه المستقبل. أي هدم حـركة الحيـاة/النماء ونفيهـا عن الماضي والحاضر في نفس لحظة البناء للحياة/النماء عبر المستقبل.

٩ ـ شحن السؤال المكـرّر مرّتـين بالتشكيـك عـبر الصيغـة الاستفهـاميّـة وبتضمـين التـرجّي رغم طـول الانتـظار اليـائس، وبتحقّق الحلم الجـماعي في المستقبل رغم ظلمة الاحتـمالات، وذلك بتغليب احتـمالية البعث عـلى احتماليـة العدم، عبر انجذاب حركة (الشكّ، الترجّي، الحلم الجماعي) إلى حركة الكون

الأزليّـة: الحياة ← المـوت ← البعث والولادة الجـديدة. (وطني هـذه الشرارة، هذا البرق في ظلمة الزمان الباقي...)

١٠ ـ إزاحـة المعنى الوضعي لكلمـة (قتـلاهـا) وتجـريـدهـا من دلالاتهـا الصريحة. فبما أن أداة القتل هي الحضارة الكونيّة المتداعية، فإن القتل المتحقّق هو قتل روحي ومعنويّ، والقتلى هنـا هم الرازحون تحت وطأة القسوة وفداحـة المعاناة. وهذا ينتج تصعيـداً للدلالة المعنـويّة، وتغليبـاً لها، لأن القتـل الروحي أشدّ فتكاً وإيلاماً من القتل الجسدي.

١١ ـ تغليب الإيقـاع المعنوي عـلى الإيقاع الصـوتي، الأمر الـذي يصعّد الأثر ويعمِّقه. إذ يسوق الشاعـر معانـاته الـذاتيّة، ومعـاناة الجـماعة والإنسـانيّة بنفس مسحـوقة وصـوت خفيض. هذا الإيقـاع الحزين، الصـاعد من الأعـماق المنفطرة تحت منطقة الأحزان يثير في نفس القارىء الألم الطروب. فينتشي بتماوج أحاسيسه وتناغمها مع أصداء اللوعة الدفينة في أعماق الشاعر.

١٢ ـ أن هـذه الفقرة الصغـيرة تمكّنت من استدخـال العـالم بحضـارتـه، ومعاناة الإنسان فيه، ومفارقاته العبثيّة وغير المنطقيّة. ونظراً لاستدخال عـلاقات العالم بما فيها من تناقض وغرابة ولامنطقيّة تمكّنت هـذه الفقرة من إقـامة أنـظمة وعلاقات تشتبك بجدليّة حواريّة على مستوى البناء الداخلي العلائقي للنص.

١٣ ـ أن البحث عن الـدلالة المضمـرة في هـذه العـلاقـات بمـا فيهـا من تناقض وغرابة وغموض يفترض استدعاء العديد من الاحتمالات التأويلية. فمن العلاقات الغريبة في هذه الفقرة ـ مثلاً ـ لجوء الشاعر إلى نقض الشيء بشبيهـه، ومثيله، وما يذكـر به، وليس بضـدّه ونقيضه. فكلمـة (الضوء) في (هـل يعرف الضوء في أرض عليّ طريقه؟) جـاءت لتنقض ضوء الشمس وتنفي حضـوره إلى أرض عليّ. وليس هناك ما يشير إلى نقض الضوء للضوء سوى جدليّـة العلاقـات المتوارية في الداخل.

١٤ ـ هنا يتجلّى الشكل والمضمون كـوحدة غـير قابلة لـلانفصام. أي أن قيمة الشكل تنبع من قدرته على توليد الـدلالات المضمرة وشحنهـا بحركـة تنشأ عن الجدل الحواري القائم فيما بينها. فالنتيجة إذن، بالضرورة، هي أن الحـركة

الإبداعية المتحقّقة هي المحصلة الناتجة عن الشكل/المضمون معاً. وأمثّل لذلك بجملة «هل يعرف الضوء في أرض عليّ طريقه؟» فإذا انتزعنا هذه الجملة من سياقها فقدت مقوّماتها الإبداعيّة وتحوَّلت إلى تركيب شائع ومعروف. أضف أن انتزاعها من السياق سيخلخل الفقرة الشعريّة بكاملها. فقيمة الجملة هنا تأتي من ارتباطها بالسياق.

١٥ ـ المؤالفة بين المتناقضات. وليس ذلك بمحو التناقض القائم بينها، بل بتوحيدها عبر الاستمرار في الحالة الواحدة، وبتعبير آخر، بتحويلها إلى حالة شموليّة. فالشاعر/عليّ يجمع بين الموت/الحياة في آن، لأنه كما الجثّة، لكنه يحسّ بشروق الشمس كلّ يوم، وهو في الوقت نفسه يجمع بين الذاتي/الجماعي/الكوني لأن موته المعنوي هو الموت ذاته الذي تكابده الجماعة، والإنسانيّة بأسرها. والشمس/الحضارة هي أيضاً حالة كونيّة لأن الحضارات تتبع حركة/الحياة ← الموت ← الحياة ← . فعليّ إذن ليس حالة ذاتيّة بل هو حالة كونيّة تجمع بين الموت والحياة. إنه جزء من هذه الحضارة الكونيّة ومن حركتها. إنه منتمٍ / لامنتمٍ إليها. فإذا كان يرفضها بفعل واقعها الحاصل الآن فإنه في الحقيقة ينتمي إليها انتماء تمرّد ومساءلة وحركة.

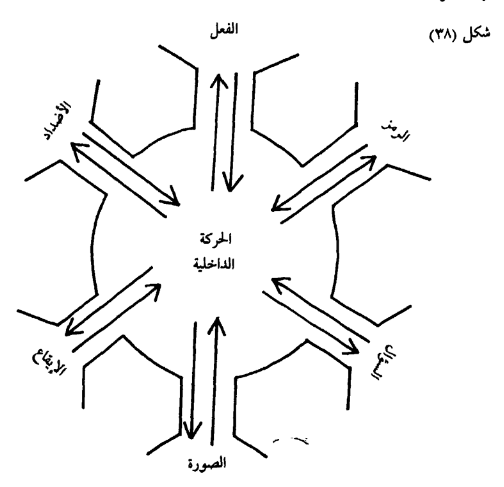
١٦ ـ أن فعل «يلاقينا» يفجّر في الداخل علاقات ذات دلالة ضدّيّة لأنه جاء بصيغة المشاركة: فالضوء لن يعرف طريقه إلى أرض عليّ ولن يلاقينا إلاّ إذا تحرَّكنا نحن للقائه. ففعل المشاركة يستدعي الحركة والمشاركة بين شخصين أو أكثر.

ومن العناصر التي طرحتها القصيدة كحالة كونيّة: الثقافة (اللغة، التراث) والجنس (المرأة، الأرض، الولادة) والسلطة (القمع، الأبوّة، القتل المعنوي).

هذا الصراع المتوتّر، والجدليّة الديناميكيّة، والحركة المتحوّلة، والحياة النابضة التي تشكّل الدلالات المضمرة في فقرة شعريّة صغيرة، هو ما يسمّى: باللغة الشعريّة عند أدونيس. ويشير تحليل هذه الفقرة إلى الإمكانيات غير المحدودة للمنجزات الإبداعيّة التي يمكن اكتشافها من القراءة التحليلية للقصيدة

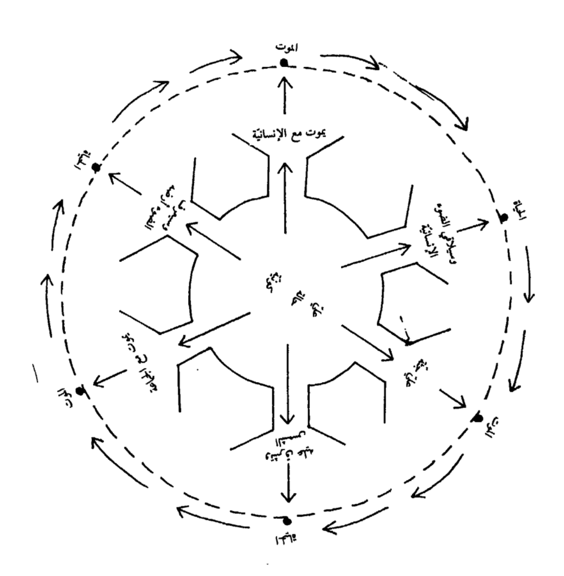
بكاملها. وهذا ما يجعل النصّ الواحد متعدِّداً، يولِّد في كل قراءة تأويليّة نصَّاً جديداً. إنه الإبداع المتميّز بحركة التضاد المصطرعة التي لا تعرف الثبات، إذ يصطرع السلبي مع الإيجابي، والمألوف مع الخارق، والحيوي مع العدمي، والذاتي مع الكوني والآني مع المطلق في حركة الهدم/البناء والموت/ الحياة والتجدّد في الوقت ذاته. إنه نظام مبتكر للقصيدة يتحرَّك ضمن نظام خفيّ متشابك تتداخل فيه التناقضات، واللّامعقول، تماماً، كنظام الحياة التي يعبر عنها. لكنّنا لا نملك إلّا أن نفتتن به ونتعايش مع مستحيلاته بغبطة. فيما يلي رسم تمثيلي للحركة الداخليّة التي يخلقها الفعل بدعم من الوحدات الأخرى، كما يبينّ الرسم في الوقت نفسه الوحدة العضوية بين الشكل والمضمون:

شكل (٣٨)



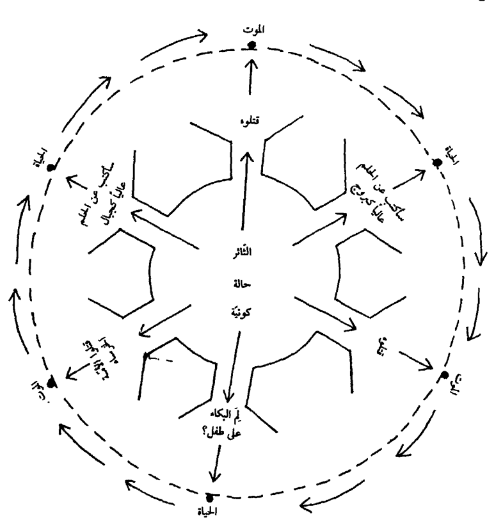
رسم تمثيلي يوضّح الحركة في تحويل الكلمة/الفكرة إلى حالة، تتحوّل من الذاتي/الآني إلى الكوني/المطلق. ويلاحظ ارتباط علي بالحركة الكونيّة: فهو يمثّل الإنسـان ـ إطلاقـاً ـ إنه هنـا واحد من الجماعة الإنسانيّة المقهـورة التي تقتلها الحضارة الكونيّة المتداعية قتلاً معنوياً كـل يوم. إلاّ أنّ مـا يدفعـه إلى الاستمرار ومجابهة التصـدّعات هـو الإيمان بـالتحـوّل الـذي سيقـود إلى حيـاة أفضـل في المستقبل.

شكل (٣٩)



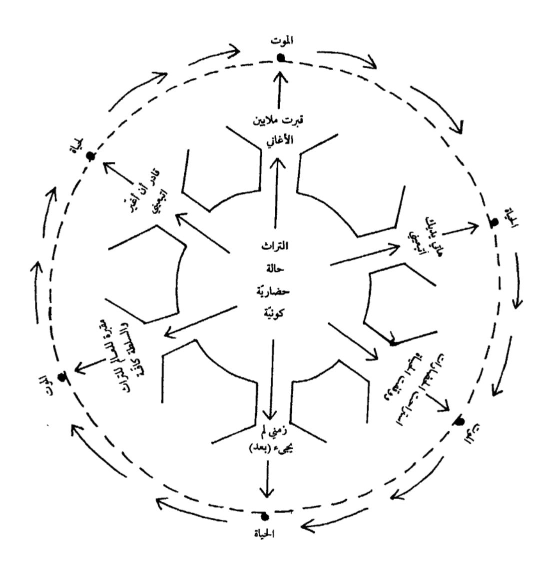
ويبينٌ الرسم التالي الثائر كحالة كونيّة. لاحظ الحركة المركّبة. فهي دوريّة تعاقبيّة في المحيط، وتشكّل في الوقت ذاته محاور تقطع الدائرة مع محافظة قطبي المحور على حركة التناوب بين الموت والحياة. لاحظ أيضاً التدرّج الدلالي من (سأكتب عن الحلم عالياً كبروج) إلى (سأكتب عن الحلم عالياً كجبال). إذ لم يكتفِ الشاعر بالإشارة إلى أن الحلم الجماعي أصل وجذر في اللّاوعي الجمعي، بل عمد إلى إثبات ذلك وإبرازه دلاليّاً: فالحلم الجماعي كما الجبال، أصل في التكوين:

شكل (٤٠)



ويبينّ الرسم التـالي أنّ التراث/الثقـافة: حـالة حضـاريّة كـونيّة بمعنى أن الحضـارات عـبر الأزمنـة تصـاب بـالـركــود، والانحـطاط، والتخلّف. إلاّ أن للإنسانيّة قدرة خارقة على تجديد نفسها بخلع القيود التي تكبّل انطلاقتها بقـواها اللاّمحدودة.

شكل (٤١)



هكـذا يكون الشـاعر بتعبـيره عن الصراع بين الشخصي والتـاريخي بلغـة رمـزيّة/ فنيّـة قد حقّق التسـامي فوقهـما كليهما، لتمكّنـه من الكشف عن نواة الحركة الأبديّة للحيـاة في الكون: كـل نهاية هي نهايـة وبدايـة في آن؛ بمعنى أنّ كل ركود هو بداية لحركة جديدة، وكلّ موت هو مبعث لحياة تالية.

٤ ـ الأضداد في المقطع الشعري:

تنتشر الحركة التعاقبية للحياة ← الموت، . . . والموت ← الحياة، كوحدة حركيّة محوريّة تنجذب إليها الوحدات الأخرى التي يؤسّسها الفعل وتساعـد على تشكّلها كل من الأضـداد والصورة والـرمز والسؤال في الأزمنـة المختلفة. حيث تلتحم هذه الوحـدات عبر النـظام الداخـلي للقصيدة لتشكّـل البنية الحـركيّة في النصّ.

«لم آكل العشيّة غير الرّمل، جوعي يدور كالأرض
أحجار قصور هياكل أتهجّاها كخبز رأيت في دمي
الثالث عيني مسافر مزج الناس بأمواج حلمه الأبدي
حاملاً شعلة المسافات في عقل نبيّ وفي دم وحشيّ».

طبيعـة الحركـة في هذا المقـطع لا تختلف عن طبيعـة الحـركـة المـركّبـة في القصيـدة وفي النصّ الأدونيسي عامّـة. حيث تنشطر الحـركة عـلى نفسهـا بفعـل التحوّلات التي تستدعيها مسيرة العلاقات وتوجّهاتها المختلفة في الداخل.

تأخذ الحركة في ظاهرها مساراً أفقياً يستمرّ بدفق دفعات موجيّة تفضي كل واحدة منها إلى التي تليها، إلّا أن هذا المسار في حقيقته مـتراكب الأنساق. تهبط حركة النصّ هبوطاً مفاجئاً من ذروة الاشتعال الانفعالي (قلت استقر كالرمح يـا نيرون. . .) إلى قرارة الانسحاق الروحي (لم آكل العشيّة غير الرمّـل). وتستمرّ الحـركة إلى آخـر المقطع ـ بـل آخر القصيـدة ـ في تناوب وتبـادل للمواقـع بـين الدلالة السلبيّة هبوطاً، والدلالة الحيويّة صعوداً. على أن ما أودّ التركيز عليه هو ما أسمّيه بصدمة التلقّي، في النصّ الأدونيسي. فعنـدما يصـوّر الشاعـر مرارتـه السحيقة بصورة تجمع بين: الأكل/الرمل، وبين الزمن الذي هو العشيّة، وقت الوحشة وقتام الظلمة، فإنه بذلك يصعّد الأثر الذي تنقله الصـورة إلى المتلقّي،

فإذ تشفّ الصورة عن مدى المرارة، لا يملك المتلقّي إلا أن يطرب لهذا التصوير الإبداعي رغم هول المعاناة. وفي لحظات التواصل الوجداني بين النصّ والمتلقّي، تأتي الصدمة فجأة (جوعي يدور كالأرض) فيتنامى سؤال: كيف يمكن للشاعر، وفي لحظة فيض واحدة، أن يتذكّر جوعاً أبديّاً يدور كالأرض، متزامناً مع أكل الرمل في عشيّة ظلماء؟

وتذكّر هذه الصورة بصدمة مماثلة في فقرة أخرى هي: (هل موتك السيّد النائم يغوي؟ عندي لثديك هالات ولوع لوجهك الطفل وجه مثله... أنت؟ لم أجدك).

حيث تثوي الحبيبة ـ في الجملة الأولى ـ في ركودها ونومها جثّة فقدت الإغراء وسحر الغواية. ثم تأتي صدمة التلقّي بغتة، إذ تنهض المحبوبة من موتها لتعود إلى عمر التبرعم الطفولي والتفتّح المغري، فيغوي سحرها نوازع الشاعر الجنسيّة مثيراً فيه الشهوة والاشتعال. تلي ذلك صدمة أخرى: (أين أنت؟ لم أجدك).

هذا التداعي المتواصل، والمتلاحق، الذي تؤسّسه لغة التضاد، لا يقف، ولا يتمهّل في النصّ الأدونيسي حتى بعد الخروج من القصيدة. إذ تلتحم القصائد في شبكة بنائيّة تتواصل لتحوّل العناوين ـ للقصائد والمقاطع ـ إلى فواصل وهميّة.

تنأى الجمل عن مدلولاتها الصريحة والمتوقّعة لتنجذب إلى محاورها الرئيسة (الأفعال) التي ستقوم: بالتفجير الداخلي/إعادة البناء بحركة موجيّة دائبة. كلّ موجة لاحقة تدمّر الموجة التي سبقتها لكي تبعثها ثانية في لحظة انتهائها، وبذلك تبدأ كل جملة من حيث تنتهي، وتنتهي من حيث تبدأ.

يأتي فعل «أكل الرمل» محمّلاً بدلالة الاحتضار بالموت البطيء، والاختناق بالركود في الجدب والخواء. ثم يتبع فعل «يدور» محمّلاً بدلالة الحركة الأبديّة للحياة، ليفجّر الارتباط بين (الأكل والرمل) ويعيده إلى حركته الأصليّة.

وذلك بإعادة بناء الجملة بدلالة ضدّيّة تنقض ما سبقها حيث يستمرّ

الجـوع ويستمرّ الأكـل ارتباطـاً بعلاقـة جديـدة يقيم أبعـادهـا كـل من الفعلين (يـدور، أتهجّاهـا) . فالأصـل في الجوع كغـريزة أبـديّـة لن يكـون للرّمـل أومـا يشبهـه أو يذكّر به، بل لشيء خالد له صفة الـدوام والأبديّـة (دوران الأرض). ثم يأتي فعل (أتهجّاها) ليرجّح البعد الآخر للعلاقة، ويضيئها بدلالة «الجـوع للمعرفـة» لأن الأصل في المعرفة والتعلّم هو التهجّي. يتبع ذلك المكوّن الفردي (كخبز) لا ليعمّق عـلاقة الجـوع بالمعـرفـة، ولكن ليحـوّل المعـرفـة إلى عنصر أسـاس في التكـوين يكمن وراء غـريـزة حبّ البقـاء واستمـرار النـوع . يستمـرّ التـداعي ، ولكن بتحـويـل الحركة من التلاحق الموجي إلى التوسّع الانداياحي نحـو اللانهايـة . وذلك بفعـل الرؤيـا «رأيت» الذي يقيم العلاقـات التي تستدعيهـا الرؤيـا من تجاوز للواقـع، وتأمّـل عميق لاستكنـاه الحقيقة. ثم يضيء الكشف عن الشعلة التي تتجـاوز المسافـات (الأزمنة والأمكنة) لتتخلّق في المستقبل كمحصّلة للجمع بين (عقل نبيّ) التأمّل الصـادق في علاقـات الكون، واستجـواب الـواقـع عن الحقيقـة المثلى لسعـادة الإنسانيّة، وبين (دم وحشيّ) غريزة ما قبل التكوين التي تصارع الموت في ظلمـة الرحم نزوعـاً إلى ضوء الحيـاة أي إلى الحريّـة والمعرفـة (بسريرة نـاصعة تـرفض التدجين) . هكذا يستمرّ التداعي المتناقض عبر الأضداد ولغة التضاد: «لم آكـل/جوعي يدور» و«الرّمل/الخبز» و«القصور والهياكل الثابتـة/السفر في دم الشعـر والتحوّل الإبداعي» و«النبّوة الصفاء المطلق، الراكد/غريزة الرفض والتحوّل» منجذباً إلى حركته لا إلى تعاقبه حيث تتراكب الأنساق في خطّ الحـركة مـا بين: الحـركة الأفقيّة المستمرّة بدفق موجيّ دوريّ، والحركة العموديّة المتواثبة صعوداً وهبوطاً، والحركة الاندياحيّة التي تجذب التداعيات إلى مدار الحركة الكونيّة الأبديّة. فكلّ انتهاء يفضي إلى ابتداء، وكل فعل جامد الحركة يفضي إلى فعـل متحرِّك، وكـل لحـظة واقفة تفضي إلى اللحـظة المتحـرِّكـة، حيث يتحـوّل الـذاتي إلى جمـاعي، والجماعي إلى كوني، وتتحوَّل القصيدة إلى عالم مصطرع العلاقات، عـالم يتجاوز الآني إلى حركة اللاّنهائي.

هذا التداعي المنتمي إلى حركته المتفّجرة يصرّ على إهـدار إمكانيـة التآلف بـين الأضـداد والمتنـاقضـات في النصّ والكـون في آن. فهـو يجمـع بينها لكي تصـطرع لا لكي تنتهي إلى انحـلال الصّراع . فـالانتهـاء إلى وقـوع القصيـدة في شرك المساحات المحـايدة المفرّغة من اصطراع علاقـاتها هـو الانحياز إلى راحـة

الذهن ولجم الخيال، والكفّ عن متابعة الحركة الكونيّة وتطوّرها. إنها شهوة السكن في حركة الحياة لا الحياة نفسها، وفي جدليّة الكون دون الانحياز للاحتمالات المفضّلة وإدانة الاحتمالات السالبة. «إنه التسامي على النرجسيّة والتفوّق عبر الإدانة». وقد سبقت الإشارة إلى أن نضوج التجربة الإنسانيّة عند أدونيس يواكب نضوج تجربته الشعريّة. إنه موقف أدونيس من الشعر والحياة والكون، وفيض الحياة الروحيّة المتوقّدة، وتوتّر نوعي نقلته ـ هذا هو اسمي ـ عبر محورها الدلالي المهيمن:

«في الكون شيء يسمّى الحضور وشيء يسمّى الغياب»

لكنّ الغياب أصل في الوجود، لأن الحياة أصلاً، تولد من لا حياة قبلها. فأساس الكون إذن هو التحوّل من اللّاحياة إلى الحياة، من الغياب إلى الحضور. وهذا يستدعي الإجابة على هذه المعادلة بقوله:

«لا أحد يعرف أين الباب
لا أحد يسأل أين الباب»

ومحور المعادلة الكونيّة هنا يرتبط بفعل «يسأل» لا بفعل «يعرف» لأن غياب المعرفة أصل في الإنسان، لكن أساس الإنسانيّة هو التحوّل من اللّامعرفة إلى المعرفة: عبر السؤال المتنامي أبداً، باتجاه المستقبل.

ذلك هو المحور الذي يتجاذب أعماق أدونيس وتجربته الشعريّة في آن.

٥ ـ التضاد بين الجملة والسياق:

«وعليّ رموه في الجبّ كان الجمر ثوباً له اشتعلنا
تمسّكنا بأشلائه اشتعلت مساء الخير يا وردة الرماد عليّ
وطن ليس لاسمه لغة ينزف نفياً ويثبت العشب والماء عليّ
مهاجر
أين يغفو سيّد الحزن كيف يحمل عينيه؟ سمائي مخنوقة
كتفي تهبط والأرض خوذة ملئت رملاً وقشّاً هلعت أركض
غطّتني سنونّوة نهضت لهيبٌ ناهداها نهضت أفتح شبّاكاً:

حقول خضر أنا الفاتح الآخر والأرض لعبة فرس تدخل في الغيم»

يكشف هذا السياق عن العديد من أبعاد المأساة التي يعاني الشاعر/عليّ من هولها عبر بعدين: التصريح عن أسبابها، وتصوير فداحتها. فعليّ أبعد عن بلاده في هجرة قسريّة، فهو مهاجر يشتعل في الغربة وينزف نفياً.

ثم يأتي تصوير المعاناة بتصعيد الدلالة السلبيّة حتى تعمّ الأرض والسماء: تهبط السماء لتطبق على الشاعر من جميع الجهات، وتتحوّل الأرض إلى خوذة مملوءة بالرّمل يحملها الشاعر فوق رأسه، كتفه تهبط، وجسده يغور، وبغتة تأتي المتلقّي صدمة التضاد: (غطّتني سنونوّة نهضت) كيف يمكن لسنونّوة تملأ كفّ اليد الواحدة أن تزيح ثقل الأرض والسماء عن الشاعر؟ وكيف لها أن تنسخ الحزن والزمن في آن؟ فما إن ينهض الشاعر حتى يتحوّل الزمن فجأة، لتصبح الأرض لعبة بيديه يلهو بها، بل فرساً تدخل في الغيم.

أتكون السنونّوة هي اللغة التي يحوّلها الشاعر إلى لعبة في يديه؟ أم هي القصيدة التي توحّد ما تناثر من الذات والزمن؟ أم أنها قصيدة ـ هذا هو اسمي ـ ذاتها التي تجاوز أدونيس بها نفسه ليرى إليها فرساً يمتطيها ويخترق الغيم إلى الماوراء؟

على أن ما أبتغي التركيز عليه لا ينصبّ على ما تتضمّنه «السنونّوة» من احتمالات دلاليّة، بل هو قوّة الدلالة الضدّيّة التي طرحتها الجملة بكاملها. حيث جاء الفعل بقوّته التحويليّة النافذة ليسبق الكلمة «السنونّوة» ويتبعها (غطّتني سنونّوة نهضت) عابثاً بدلالات المقطع الشعري بكامله على نحوٍ بالغ السرعة والكثافة في آن. من هذه الفاعليّة النافذة لكلّ من الفعلين «غطّتني، نهضت» أستخرج المعطيات التالية:

١ ـ قلب المعادلات السائدة والمتوقّعة، بتهميش فعاليّة الكبير/العظيم (الأرض، السماء، القمع، إهدار حقوق الإنسان) وتصعيد فعاليّة الصغير/الضعيف (السنونّوة) أي بمنحها بعداً خارقاً يجرّد العالم/الواقع من سلطته وجبروته.

٢ ـ تصعيد أثر المحاور المعنويّة وتغليبها على المحاور المحسوسة الأخرى.

الأمر الذي يؤدِّي إلى ابتكار إيقاع مضاعف في القصيدة. إذ لا يقتصر الإيقاع المعنوي على تكثيف الإيقاع الصوتي ودعمه، بل يفوقه أثراً.

٣ ـ طرح معادلة جديدة للمحو الدلالي تتجاوز إزاحة المعنى الوضعي (المعجمي) للدالّ الكلمة إلى توظيف الفعل في القيام بالمحو المركّب. بحيث يدعم الفعل المحور المعنوي بفعاليّة تمكِّنه من محو الدلالة الصريحة والضمنيّة للسياق بكامله، وكسر دلالالته الزمانيّة من داخل النصّ. فقد أتى فعل «غطَّتني» بصيغة الماضي ليدلّ على احتواء أبعاد المأساة وما أفرزته من تاريخ في الماضي والحاضر في آن. كما أتى فعل «نهضت» بصيغة الماضي ليدلّ على تمام فعل النهوض إثر انتهاء المأساة، وعلى بداية الحركة باتجاه الولادة الجديدة. وهذا ينقض الدلالة العدميّة بأزمانها المختلفة ويمحوها من السياق بكامله ليحوّل حركتها نحو اكتشاف الضفّة الأخرى، حيث الحقول الخضر، وتجاوز الغيم إلى الماوراء.

٤ ـ تقديم اقتراح واقعي تطرحه القصيدة بصورة خفيّة عبر الدلالة الضمنيّة التي تتضمّنها حركة العلاقات في داخل النصّ، وهو: الدعوة إلى الكتابة بمعنى العمل الإبداعي إطلاقاً، لما في ذلك من قدرة على التحوّل والتجاوز عبر التجسيد الإبداعي للحقيقة. ودعماً لهذا التصّور أحيل على دراستي السابقة لمقطعي (عد إلى كهفك) و(ماذا نفوه أو قتلوه) حيث قادتنا الدلالة الضمنيّة إلى أن الهروب إلى الكهف وخفض العينين لن يجدي، وأن مقارعة الحديث بأسماء الشهود والقاتلين لن تجدي أيضاً، وأن إدانة الواقع والآخر أيضاً لا تجدي، بل تأتي الجدوى في (لكن سأكتب) أي عبر التحويل الإبداعي وابتكار لغة متجدّدة للتعامل مع الواقع والشعر في آن.

٥ ـ أن الدور المنوط بالكتابة هو الكشف عن حقيقة الاصطراع المتناقض في الكون مع تركه مفتوحاً في مساحة الاحتمال لا التقرير. فإذا كان السؤال منوطاً بكسر الإجابة ونفيها، فإن الكتابة المقترحة هي النصّ المفتوح للنسبيّة والاحتمال والتلاؤم مع الإشكاليات والمعطيات المعاصرة في الأزمان المختلفة. فالأصل هنا هو إضاءة أهميّة التحوّل الذي يغذّي المسيرة الإنسانيّة عبر التاريخ.

٦ ـ الأهمّيّة الحيويّة هي لعمليّة التأسيس الإبداعي عامّة من حيث قدرتها على الخلق وبعث الحياة من صميم التردّي والغياب. بحيث تتمكّن لحظات الفيض الإبداعي ـ كفعل تأسيسيّ ـ من جمع المتناثر من الذات والزمن، وإذكاء الشهوة في الذّات الإنسانيّة بدوافع الكشف عن الاحتمالات الإيجابيّة، وتأسيس الإمكانيّات اللاّزمة لتحقّق هذه الاحتمالات في المستقبل. أي تحويل الكتابة إلى فعل وجودي.

٧ ـ إضاءة البعد الحقيقي للتجربة الصوفيّة عند أدونيس. فإذا كانت الرؤيا الصوفيّة مبعثاً لتخصيب الخيال، وتمكين حدس الشاعر من إدراك اللاّشعور الجمعي والقبض عليه أو معاينته في حالة اليقظة لا في النوم كسائر الناس ـ حسب تفسير يونج ـ فإن أدونيس لا يتبنّى من التجربة الصوفيّة إلاّ الجانب الذي يمكن تطويعه لخدمة هذه الغاية (تأمّل تصويره للمأساة في المقطع بما يشبه الكابوس في حالة اليقظة). إلاّ أنّ الصوفيّة أصلاً هي النزوع إلى توحيد الذات المنشطرة بحدّة عبر التوحّد مع الذات الإلهيّة لإلغاء القلق والتوتّر وكسر الحدود[1] بين «الذات والآخر، بين اللحظة الحاضرة والزمن الأبدي، بين المكان القائم الآن والمكان الآخر»[2] وصولاً إلى التأليف بين المتناقضات وهذا ما يهمله أدونيس من التجربة الصوفيّة إهمالاً تامّاً كما تبيّن سابقاً.

٨ ـ أن التلاؤم مع الذات والواقع، والقناعة بالمسلّمات السائدة لا ينتج نصّاً حديثاً بأيّ حال من الأحوال. ذلك أن الأساس في القصيدة الحديثة هو رفض التبعيّة والاستهلاك. فهي ترفض التبعيّة لأيّ نمذجة معياريّة سابقة تعوق حرّيّتها في وعيها العميق لحقائق زمنها. وترفض التحوّل إلى مادّة استهلاكيّة مبذولة بسهولة، ككلّ شيء حولها.

هكذا تخرج القصيدة الحديثة إلى الواقع/العالم لتحاوره، وتجابهه، وتصطرع معه. فهي تنقض ركوده وقناعته بانتمائها إلى حركتها المتفجّرة التي تخلق في رحم النصّ حياة تنبض في الخفاء وتستولد جذورها من نوعها وذاتها.

---

(١) للمزيد راجع المكوّن الشعري في الصوفيّة: كمال أبو ديب: في الشعريّة: ص١٠٢، م. سابق.
(٢) كمال أبو ديب: في الشعريّة: ص١٠٣، م. سابق.

إن انبثاق الحياة في رحم النصّ يشبه إلى حدّ بعيد انبثاق الحيـاة في الكمأة البريّة. فهي لا تعيش في المناخات المعتدلة والفصول الرتيبة، لأنها لا تتلاقح إلاّ مع البروق والرعود في اللحظات العاصفة.

٦ ـ التضاد وتخصيب الغياب:

بالنصّ المفتوح أو القصيدة الشبكيّة يخلق الشاعر فرصاً هائلة تمكّنه من تخصيب النصّ دلالة، وإيقاعاً، وحركة في بنيته العلائقيّة ومستواه الدلالي.

والبيــاض في القصيـدة هــو أحـد مكــوّنـات التخصيب، لأن السلسلة النصيّة تغيب به ولا تتـلاشى. وهذا الاستمـرار النصّي للقصيدة في البيـاض هو التخصيب عبر الغياب.

النوع الآخر الذي أطرحه في هذه الفقرة هو التخصيب الناتج عن نشـاط الفعـل كبنية مـولّدة لأهمّ العنـاصر الإبداعيّـة في النصّ، سواء أكـانت فاعليتـه التخصيبيّة مدعومة بجواره وارتباطه بالـوحدات البنـائيّة كـالأضداد والسؤال، أو بحضوره مجرّداً من الارتباط بسواه كواحد من المكوّنات الفرديّة في النصّ.

أ ـ الفعل/الأضداد/السؤال: «هل موتك السيّد النائم يغوي؟
«هل تسمع برق العصور تسمع آهات خطاها؟»

ـ يـأتي فعل «تسمـع» مكرّراً مـرّتين في الجملة. ونـظراً لكونـه من أفعـال السجايا والغرائز اللازمة، والمتضمّنـة لمعنى قائم بـالفعل ولازم لـه، فإنـه يكسر حدود الجملة ويفتحها على مدى لا نهاية له مما يحتمل سماعه عبر العصور.

ـ ثم تأتي الأضداد المتناقضة لتوسّع مدى التخيّل لما يمكن سماعـه في الزمن الـلانهائي. «فبرق العصـور» هو البعـد المؤتلق لـلأحـداث النـاصعـة والحقـائق المضيئـة التي تجود بهـا العصور. و«آهـات خطاهـا» هو البعـد الضـدّي للفـرح والألق، هو الأنين الحزين في الظلمة والقتام.

ـ ثم يـأتي بناء الجملة بصيغـة الاستفهـام، ليـترك السؤال حـيرة في ذهن القارئ. فغياب الإجـابة عن النصّ يحـرِّض على البحث عن الجـواب، من بين

الاحتمالات والتصوّرات اللانهائيّة حول الفرح المضيء، والأنين الحزين عبر العصور. هكذا يستمرّ حدّ الجملة كمثل استمرار حدّ الموجة. تبدأ من حيث تنتهي لكنها لا تنتهي، لأنها تتّصل بآحاد من العلاقات والاحتمالات الأبديّة في الغياب.

ويقوم فعل «يغوي» في الجملة الأولى بدعم من السؤال والأضداد بكسر حدود الجملة من داخل النصّ وذلك بإقامة العلاقة التي تفتح حواراً جدليّاً لامحدوداً بين النوم/الموت واستمراريّة العدم من جهة، وبين الغواية/الانسحار بتفتّح الحياة والفرح من جهة أخرى.

٧ ـ الفعل/السؤال:

«هل يعرف الضوء في أرض عليّ طريقه؟ هل يلاقينا؟
«هل تسمع هذا النواح في كبد العالم؟»».

ـ يأتي فعل «يلاقينا» بصيغة المشاركة فاتحاً حدود الجملتين الاستفهاميّتين على آحاد شاسعة. فاللقاء لا يتحقّق من طرف واحد وإنما باشتراك طرفي العلاقة «نحن والضوء» في التحرّك والتقدّم نحو نقطة اللقاء. الضوء إذن لن يعرف طريقه إلى أرض عليّ إلاّ إذا تحرّكنا وتقدّمنا للقائه. كيف نتحرّك، وماذا نفعل، وأي طريق نسلك؟ هذا ما تطلقه العلاقة التي يقيمها فعل «يلاقينا» داخل النصّ، عبر حوارها الجدلي المتواصل.

ـ في الجملة الثانية يقوم الفعل «هل تسمع» بدعم من السؤال المفتوح، والمحور المعنوي المكثّف في الجملة الاسميّة «هذا النواح في كبد العالم» بفعل تخصيبي هائل. حيث أن التحريض على سماع نواح العالم سيفتح لهذه الجملة إمكانية احتوائها لنصٍّ كامل بل لنصوص تقوم باستدعاء تباريح الإنسانيّة، واحتضانها في غياب النصّ.

أقدّم في ما يأتي رصداً لبعض الأفعال، والأسماء، والجمل المخصّبة للغياب في النصّ.

يحتوي الجدول التالي في معظمه، على الوحدات البنائيّة التي تعمّد الشاعر أن يلحقها «بالتنقيط» تأكيداً لاستمراريّة البناء النصّي والدّلالي الذي أبقاه

مفتوحاً ومطلقاً كي يملأه القارئ بما تولّده لديه العناصر الدلاليّة الصريحة وما يستدعيه تصوّره الذهني للحدث. على أنّ تلك الوحدات البنائيّة المفتوحة ليست المخصّب الوحيد للغياب في النصّ. فهناك الأسئلة المفتوحة التي تملأ جسد النصّ. وهناك بياض القصيدة الذي يبدأ من بياض الحرف، فالكلمة، فالجملة، فالفقرة، فالمقطع، لينتهي/لا ينتهي عند خروج أدونيس من القصيدة ببياض منقّط ومفتوح على ما سيكتب، وما سيأتي في الزمن الباقي. بل إنّ القصيدة تنبض النبضة إثر النبضة بالدّوالّ المحمّلة بدلالات مطلقة لا تتوقّف عن تخصيب السلسلة النصيّة، ما غاب منها وما ظهر، في آن. وتلك من أهمّ سمات لغة أدونيس الشعريّة. «هكذا أحببت خيمة» الأنثى المطلقة هنا، وفي النصّ عامّة، تخصّب البناء الدلالي، ما ظهر منه وما خفي، سواء أكانت ملحقة «بالتنقيط» أم لم تلحق.

ومن أهمّ الأفعال والأسماء والجمل المخصّبة للغياب المرصودات التالية:

ـ هل أنت؟	(الإطلاق في المعنى)
ـ دمي غصن أسلم أوراقه استقرّ. . .	(الاستقرار إطلاقاً في مظاهر الجمود)
ـ عندي ما يجعل الغصن الأخضر أفعى «. . .» عندي. . .	(التباريح الإنسانية المطلقة)
ـ غطّوا هذا الزمان بالجسد الباحث عند دفئه. . .	(الدفء، الحريّة، الثورة، السؤال، . . ؟)
ـ هاتي يديك اتبعيني. . . ـ قادر أن أغيّر	(العديد من المهمّات الوجوديّة الملحّة) (وجوه التغيير مطلقة، لا محدّدة)

ـ لافتة	(بياض يملؤه القارئ حسب سياقه الذهني)
ـ استقرّ كالرمح يا نيرون. . .	(تجدّد الحضارات واستمرارها)
ـ منشور سرّي	(يملؤه القارئ بحدسه الثوري)
ـ الذين استنسروا وانكسروا. . .	(تاريخ البطولات والانكسارات بلا تحديد)
ـ تهت في أنقاضي. . .	(المعاناة المطلقة)
ـ ويجيء الضوء في ميعاده. . .	(الميعاد المفتوح باتجاه المستقبل)
ـ لا مكان ولا ينفع الموت. . .	(الموت بمعناه المطلق)
ـ قتلوه. . .	(القتل المطلق: روحياً أو جسدياً)
ـ اسأليني أجب. . .	(إجابة مفتوحة وغير محدّدة)
ـ لو النّار همزة. . .	(تجديد اللّغة دون اقتراح معيّن)
ـ اهتدينا. . .	(الهداية بالمعنى المطلق)
ـ دمشق تلغو. . .	(دمشق عبر التاريخ)
ـ تأصّلي في متاهي. . .	(المتاه بالمعنى المطلق)

ـ سقط الخالق في تابوته	(الخالق بدلالة مطلقة)
سقط المخلوق في تابوته . . .	(المخلوق بدلالة عامة)
ـ لست الرماد ولا الرّيح	(الدلالة المطلقة للرماد والرّيح)
ـ لا يد عليّ	(الرفض بدلالة مطلقة)
ـ للأرض إله أعمى يموت . . .	(الإله/ السلطة بدلالة مطلقة)
ـ رماد المدفأة . . .	(التفتّت إطلاقاً)
ـ البرق في ظلمة الزمان الباقي . . .	(الديمومة غير المحدودة)

الفعل / الصيغة التقريريّة :

«دمشق . . . (. . .) . . . تلغو . . .»
«أتهجّى . . .»
«أصبغ . . .»

يقول الشاعر: دمشق تدخل في ثوبي خوفاً حباً تخالط أحشائي تلغو . . . ما الذي تهمس به دمشق في أذن الشاعر؟ وبماذا تلغو المدينة التي ترك الشاعر طفولته وصباه في عهدة ذاكرتها؟ دمشق التي عايشت الحضارات والحروب والانحطاط لتوقد في الأندلس شعلة الفكر والحضارة التي أضاءت ظلام أوروبا، بماذا تلغو . . .؟ لعلّها تحدّث الشاعر عن تاريخ علاقتها بالموت والبعث والولادة الجديدة! عن حضارة لا تموت إلّا لتبعث من جديد! دمشق تخصّب ذهن الشاعر

والقـــارئ والنصّ بحـديث يصـــطرع بجلبـة هـــادرة، بحـــديث حـــاضر رغم الغياب.

يتكـرَّر الحال في قـوله أتهجّي، أو أصـغ، وعند متـابعة القـراءة بحثاً عن محاور تجذب الدلالة وتكشف بعضاً من غموضها تأتي الصدمة في تفسير الغامض والمطلق بما هو أكثر إغراقاً في الغموض والإطلاق: «أتهجَّى نجمة أرسمها هارباً من وطني في وطني أتهجَّى نجمة يرسمهـا في خطي أيـامه المنهـزمة» أو في قـوله: «أصغ هل تسمع هذا النواح في كبد العالم؟»

ومن الصيـغ التقريـريّة يغلب عـلى النصّ استعـمال الفعـل بصيغـة الأمـر بصورة جليّة كقوله: لنبدأ/هاتي ألمس يديك اتبعيني/هاتي يديـك اتبعيني/هاتـوا وطنـــاً/قـرّبـــوا المـــدائن/هـــزّوا شجـــر الحلم/اســـأليني أجب. . ./عـــد إلى كهفـك/تأصّـلي في متاهي/زمن فعـل الأمر في هـذه الأفعال هـو المستقبل، لأن المـطلوب حصولـه هـو مـا لم يحصـل في الحـاضر، وأمّـا وسيلة الإنجـاز وكيفيـة الحصول فمغمورة في غياب النصّ لتخصّبه بالاحتمالات غير المتناهية.

خلاصة

إن كون الشاعر إنساناً جمعيّاً قادراً على توجيه الحياة الروحيّة واللّاشعور للنوع البشري يجعله حسب تفسير يونج «إنساناً» بمعنى أسمىٰ. هذه المكانة الإنسانية السامية تجعله منذوراً للسكن في الصراعات الكبرىٰ، وتلقي على كاهله بعبء الأمانة الذاتيّة والصدق الخالص في الكشف عن الحقيقة بكل أبعادها. وهذا يستدعي التواجد في نقطة الموازنة بين الشيء وضدّه مع عدم الانحياز لأحدهما لإدانة الآخر. على أنّ الإبقاء على حالة الموازنة دون الانحياز لأيّ من الطرفين المصطرعين يضع الشاعر في موقف بالغ الصعوبة والتناقض. فهو القائم بدور الهادم/ الباني، والمتهم/ المدافع، والخصم/ الحكم في آن.

«اجلس، أيها الموت، في مكان آخر ولنتبادل وجهينا
اسمّيك الجسد وأسأل
كيف أعيش مع جسد أتّهمه
وأنا المتهم والشاهد والحكم؟»[1]

إذ يتحوّل النص إلى غابة من الرموز القادرة على محاورة عالم متعدّد الوجوه، وتتحوّل معرفة الشاعر بالعالم إلى همٍّ ومسؤولية ضخمة تجاه الوعي البشري والمتخيّل الجمعي.

هل تمكنت هذه الدراسة من العثور على بؤرة فكرية محدّدة المعالم في «هذا هو اسمي»؟

---

(١) أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة. الجزء الثاني ص ٦٤٣ م. سابق.

يمكن الإنتهاء إلى القول بتجلّي بؤرة فكرية في القصيدة تتمحور حول المسألة المركزية لرؤية أدونيس للكون والعالم. على أنّ هذه الرؤية رغم خصوصيّتها تنفر من التجسيد المفاهيمي والتحديد الختامي. يرتفع أدونيس إلى التجارب الكلية بوعي جدلي، وحسٍّ نقديّ، وإدراك للكون ذي دلالات أوسع: نخرج من الألم الذاتي إلى الألم الكوني، فتكتسب المعادلة طبيعة الدورة الكونيّة التي لا تنحصر في جانب أحاديّ من الحقيقة (الجانب المأساوي) بل تفرض استمراريّة تعاقبيّة للألم/ الفرح، والموت/ الولادة. وبذا نصبح امتداداً للكون لا جزءاً غريباً عنه.

هل استطاع أدونيس أن يقدّم في «هذا هو اسمي» نصّاً متكاملاً؟

يقول د. عبد الله الغذامي: «ليس هناك نصّ كامل، لأن ليس هناك واقع كامل. وستظلّ النصوص مفتوحة كإمكانيّات لمعانٍ لم تأت بعد»[1]. وتقول د. خالدة سعيد: «السلطان الوحيد هو لقوى الحياة ـ الشعر، المتقدمة الباحثة المتسائلة الفاعلة المغيرة. القارىء والقصيدة، وسيط لذلك. هذا ينفي وجود القصيدة المكتملة. تصبح القصيدة الكاملة قائمة أبداً فيما يأتي. كلّ قصيدة دفعة جديدة تضعك في الطريق نحو القصيدة المتكاملة»[2].

(١) عبد الله الغذامي: تشريح النّص، الطبعة الأولى ١٩٨٧، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ـ لبنان ـ ص ٧٩.

(٢) خالدة سعيد: حركية الإبداع، ص ٩٥ ـ ٩٦ م. سابق.

ملحق

هذا هو اسمي

ماحياً كل حكمةٍ هذه ناريَ
لم تبق آيةٌ - دميَ الآيةُ
هذا بدْئي
دخلتُ إلى حوضكِ أرضٌ تدور حوليَ أعضاؤكِ
نيلٌ يجري طَفَوْنا ترسَّبْنا تقاطعت في دمي قطعَتْ
صدركِ أمواجيَ انْهَصَرْتِ لِنَبدأ: نسيَ الحبُّ شفرةَ الليلِ
هل أصرخُ أنَّ الطوفان يأتي؟ لِنَبْدأْ: صرخةٌ تعرج المدينةَ
والناسُ مرايا تمشي إذا عبَر الملحُ التقينا هل أنتِ؟
- حبّيَ جرحٌ
جسَـدي وردةٌ عـلى الجـرح لا يُقـطَفُ إلا مـوتـاً. دمي غُصُنٌ أسلم أوراقَــه استقرَّ. . .
هل الصخرُ جوابٌ؟ هل موتكِ السيدُ النائم يُغْوي؟
عندي لثدييكِ هالاتٌ وَلوُعٍ لوجهك الطفل وجهٌ مثلُه. . .
أنتِ؟ لم أجدكِ
وهذا لهبي مَاحياً
دخلتُ إلى حوضكِ عنـدي مدينةٌ تحت أحزانيَ عنـدي
ما يجعـل الغُصُنَ الأخضرَ أفعى والشمسَ عاشقةً سوداءَ عندي. . .
تقدَّموا فقراء الأرض غطّوا هذا الزّمان بأسمالٍ ودْمعٍ
غطّوهُ بالجسد الباحث عن دفئِه. . . المدينةُ أقواسُ جُنونٍ
رأيتُ أن تلدَ الثورة أبناءَها، قبرت ملايين الأغاني وجئتُ
(هل أنتِ في قبـريَ)؟ هاتي ألمسْ يديكِ اتبعيني.
زَمني لم يجيءْ ومقبرة العالم جـاءت عندي لكـل السلاطـين رمادٌ هـاتي يديكِ اتبعيني. . .
قادِرٌ أن أغيِّر: لغْمُ الحضارةِ - هذا هو اسْمي (لاتتة)

. . . وقفت خطوة الحياة على باب كتاب محوته بسؤالاتيَ:
ماذا أرى؟ أرى ورقاً قيل استراحت فيه الحضارات (هل
تعرف ناراً تبكي؟) أرى المئة اثنين أرى المسجدَ الكنيسةَ سيّافينْ والأرض وردةً

طار في وجهيَ نَسْرٌ قدَّستُ رائحة الفوضى
ليأتِ الوقتُ الحزين لتستَيْقِظْ شعوب اللهيب والرَّفض
صحرائيَ تنمو أحببتُ صفصافةً تحتارُ بُرْجاً يتيهُ مِئْذنةً
تهرمُ أحببتُ شارعاً صَفَّ لبنانُ عليه أمعاءَهُ في رسومٍ ومرايا
وفي تمائِم
قلتُ الآن أُعطي نفسي لهاوية الجنس وأعطي للنار فاتحةَ
العالم قلتُ اسْتَقِرَّ كالرمح يا نيرون في جبهة الخليقةِ روما كلُّ
بيتٍ روما التخيُّل والواقع روما مدينةُ الله والتاريخ قلتُ
استقرَّ كالرمح يا نيرونُ. . .
لم آكل العشيَّة غير الرّمْلِ ، جوعي يدورُ كالأرضِ
أحجارٌ قصورٌ هياكلُ أتهجّاها كخبزٍ رأيت في دميَ
الثالثِ عينيْ مُسافرِ مزج النّاس بأمواج حلمـهِ الأبديِّ
حاملاً شعلةَ المسافات في عقلِ نبيٍّ وفي دمٍ وَحْشيٍّ.

. . . وعليٌّ رمَوْهُ في الجبِّ غَطَّوهُ بِقَشٍّ والشمس تحمل
قتلاها وتمضي هل يعرف الضوءُ في أرضِ عليٍّ طريقَهُ؟
هل يُلاقينا؟ سمعنا دماً رأينا أنيناً

سنقول الحقيقة: هذي بلادٌ
رفعت فخذَها
رايةً...
سنقول الحقيقةَ: ليست بلاداً
هي اصطبلنا القمريّ
هي عُكّازة السّلاطين سجّادةُ النبيّ
سنقول البساطة: في الكون شيءٌ يسمّى الحضور وشيءٌ
يُسمى الغيابَ نقول الحقيقةَ:
نحن الغيابْ
لم تلدنا سماءٌ لم يلدنا ترابْ
إننا زَبدٌ يتبخّرُ من نَهَرِ الكلماتِ
صَدَأً في السمـاء وأفلاكها صَدَأٌ في الحياةِ!

(منشور سري)

وطني فيٌّ لاجىءٌ

وليكنْ وجهيَ فيئاً!
دهْرٌ من الحجَر العاشق يمشي حولي أنا العاشق الأول للنار
تحبلُ النار أياميَ نارٌ أنثى دَمٌ تحت نهديها صليلٌ
والإبط آبارُ دَمْعٍ نَهرٌ تائهٌ وتلتصق الشمس عليها كالثوبِ
تزلقُ جرحٌ فَزَّعتْه وشعشعَتْهُ ببَاءٍ وبهارٍ (هذا جنينُكِ؟)
أحزانيَ وَرْدٌ
دخلتُ مدرسة العشب جبيني مُشقّقٌ ودمي يخلع سلطانَه:
تساءلتُ ما أفعلُ؟ هل أحزم المدينة بالخبز؟ تناثرت في
رواقٍ من النار اقتسمْنا دمَ الملوكِ وجعْنا
نحمل الأزمنهْ

مازجين الحصى بالنجومْ
سائقين الغيومْ
كقطيعٍ من الأحصنَه
قادرٌ أن أغيِّر: لغْمُ الحضارةِ ـ هذا هو اسْمي

الأمّة استراحتْ
في عسل الرباب والمحرابْ
حصَّنها الخالقُ مثلَ خندقٍ
وَسدَّهُ.

لا أحدٌ يعرفُ أين الباب
لا أحدٌ يسأل أين البابْ.

(منشور سري)

وعليٌّ رموهُ في الجبِّ كان الجمر ثوباً له اشتعلنا
تمسَّكنا بأشلائِه اشتعلتُ مساءَ الخير يا وردةَ الرَّماد عليٌّ
وطنٌ ليس لاسمه لغةٌ ينزف نفْياً ويُثْبت العشب والماء عليّ
مهاجِرٌ.

أين يغفو سيد الحزن كيف يحمل عينيه؟ سمائي مخنوقةٌ
كتِفي تهبط والأرض خوذةٌ مُلئتْ رملاً وَقشاً هَلعْتُ أركض
غطَّتني سُنونوَةٌ نهضتُ لهيبٌ ناهداها نهضتُ أفتحُ شبَّاكاً:
حقولٌ خضرٌ أنا الفاتح الآخر والأرض لعبةُ فرسٌ تدخل في
الغيمِ

يخرج الشجرُ العاشقُ غصنٌ يهزّني انْبجَس الماءُ انتهى زمن
الناس القديمُ ابتدأتُ وجهي مداراتٌ وفي الضوء ثورةٌ

أيقظتْني قريةٌ في مهبِّهِ انكسر الصمتُ احتضِنِي
يا خالقَ التعبِ امنحني أراجيحكَ امتحنِي أنا الصخرة والبحث
والسُّؤالُ ولا عيدٌ ولا موقدٌ أنا الشَّبَح الراصدُ في فجوة
المدينةِ والناس نيامٌ دخلتُ في شرَكِ الضوءِ نقياً كالعُنْف
أسطعُ كالتيه خفيفاً أطرافيَ البرق أطرافي رياحٌ منحوتةٌ
ليس عظمي طعمَ تاجٍ أو فضَّةٍ لستُ مُلْكاً ودمي هجرةُ السماء
وعيناي طيورٌ يُقال جلدكَ شوكٌ لتمتْ ولتكن سمائيَ من
جلدكَ صفراء قبل جلدك دهرٌ راسبٌ في قرارة الحلْمِ
وَلتُولدْ حِرابُ الوقيعة الأبديّهْ
بيننا حفرة انهدامٍ وصوتي
هذيانُ المغيرِ يكسرُ عُكَّاز الأغاني ويقلع الأبجديّهْ

. . . والنساءُ ارْتَحْنَ في مَقْصورةٍ
يستجرْنَ الكتبَ المستنزلَهْ
ويُحوّلن السماءْ
دميةً أو مقصلهْ
وعليٌّ فاتحٌ أحزانَه
لبهاليل الشقاء
للذين استنْسروا وانكسروا. . .
وعليٌّ لهبُ
ساحرٌ مشتعلٌ في كلِّ ماءْ
عاصفاً يجتاحُ ـ لم يترك تراباً أو كتاباً
كَنس التاريخ غطّى
بجناحيه النهارْ
سرّه أنَّ النهار
جُنّْ

هذا زمنُ الموتِ، ولكن
كلّ موتٍ فيه موتٌ عربيّ
تسقط الأيام في ساحاتِه
كجذوعِ الأرزة المكتهلةْ
إنه آخرُ ما غنّى بِهِ
طائرٌ في غابةٍ مشتعلةْ

وطني راكضٌ ورائي كنهرٍ من دمٍ جبهة الحضارة
قاعٌ طحلبيٌّ للمت تاجاً تقمَّصْتُ سراجاً هامت
دمشق حنَت بغدادُ سيفُ التاريخ يُكْسَرُ في وجه بلادي
مَن الحريقُ مَن الطوفانُ؟

كنتِ الصحراء حين أسرتُ الثلج فيكِ انشطرتُ مثلك
رملاً وضباباً صرختُ أنتِ إلّهٌ لأرى وجهه لأمحوَ ما يجمع
بيني وبينه قلتُ جاسدتكِ أنتِ الشِقُّ المليء بأمواجي أنا الليلُ
حافياً حين أدخلتكِ في سرُّتي تناسلتِ في خطوي طريقاً
دخلتِ في مائيَ الطفل استضيئي تأصّلي في متاهي

خدَرٌ مثمرٌ يعرِّش حول الرأس حلمٌ تحت الوسادة أياميَ
ثقبٌ في جيبيَ اهترأ العالمُ حوَّاء حامِلٌ في سراويليَ

أمشي على جليدِ

ملذَّاتيَ أمشي بين المحيِّر والمعجز أمشي في وردةٍ
زهراتُ اليأس تذوي والحزن يصدأ جيشٌ من وجوهٍ
مسحوقةٍ يعبر التاريخ جيشٌ كالخيط أسْلَم واستسلَم، جيشٌ
كالظّل أركض في صوت الضحايا وحدي على شفة
الموتِ كقبرٍ يسيرُ في كرةِ الضوءِ

انصهرنا دَمُ الأحباء كالأهداب يحمي سمعتُ نبضكِ في
جلديَ (هل أنتِ غابةٌ؟) سقط الحاجزُ (هل كنتِ
حاجزاً)؟ سأل النورس خيطاً في البحر يغزله الرُّبانُ غنّى ثلج
المسافر شمساً لا يراها (هل أنتِ شمسيَ؟) شمسي ريشةٌ
تشرب المدى سمع الضّائع صوتاً (هل أنتِ صوتيَ؟) صوتي
زمني نبضك الشهيُّ ونهداك سوادي وكل ليلٍ بياضي
زحفت غيمةٌ فأسلمتُ للطوفان وجهي وتهتُ في أنقاضي. . .

هكذا أحببتُ خيمه
وجعلت الرَّملَ في أهدابها
شجراً يمطر والصحراء غيمَهْ
قلتُ: هذي الجرَّة المنكسره
أمّة مهزومةٌ، هذا الفضاءْ
رَمَدٌ. هذي العيونْ
حُفَرٌ. قلت الجنون
كوكبٌ مختبىءٌ في شجره.

سأرى وجه الغرابْ
في تقاطيع بلادي، وأسمّي
كفَناً هذا الكتابْ
وأسمِّي جيفةً هذي المدينه
وأسمِّي شجَر الشام عصافير حزينه
(ربما تولَدُ بعد التسميهْ
زهرة أو أغنيهْ)
وأسمِّي قمرَ الصحراء نخلهْ
ربما استيقظت الأرض وعادت
طفلةً أو حلْم طفلهْ

لم يعد شيءٌ يغنّي أغنياتي:
سيجيء الرافضونْ
ويجيء الضوء في ميعادِه...
لم يعد غيرُ الجنونْ
هل لتاريخيَ في ليلكَ طفلُ

يا رمادَ المدفأه
غضبُ الثورة جمرٌ عاشقٌ
وأغانيَّ امرأهْ:
هل لتاريخيَ في ليلكَ طفلُ؟

ألغبارُ التراثيّ في العظم أجاً؟ هل يُلجِىءُ الغبارْ؟
لا مكانٌ ولا ينفع الموتُ... هذا دُوارْ
من يرى جثّة العصور على وجهه ويكبو لا حِراكٌ
يحسُّ الكهولَهْ
حلْمةٌ للطفولَهْ

قادِر أن أغيِّر: لغْمُ الحضارةِ - هذا هو اسْمي

عُدْ إلى كهفكَ التواريخُ أسرابُ جرادٍ، هذا التاريخُ
يسكن في حضن بغيٍّ يجترُّ يشهقُ في جوف أتانٍ ويشتهي عفَنَ
الأرض ويمشي في دُودةٍ عُد إلى كهفكَ واخفض عينيكَ
ألمح كِلْمَهْ
كلنا حولها سرابٌ وطينٌ لا امرؤُ القيس هزَّها والمعرِّي
طفلُها وانحنى تحتها الجُنَيْدُ انحنى الحلاج والنِّفَّري روى

المتنبي أنها الصَّوت والصَّدى   أنتَ مملوكٌ هيَ المالكُ
انفصلْ عن مسارات خطاها تَضِعْ تُغَرِّبْ تصرْ غولاً تصرْ
مَسلخاً   هي الحلْمُ والحالِمُ وَهْيَ الملاكُ   ترتسمُ الأمة
فيها كبذْرَةٍ
عُدْ إلى كهفكَ

ماذا؟ نَفَوهُ أو قتلوهُ؟

قتلوهُ... لا لن أحدِّث عن موت صديقي: ريفٌ من الزَّهَر
الأصفر حولي   لكن سأكتب عن آخرِ غصنٍ في أرزةِ
البيتِ عن رفِّ يمامٍ يجرّ سجّادة الليل عن الحلْم عالياً كبُروجٍ

قتلوهُ لا لن أفوهَ بأسماء شهودٍ أو قاتلينَ ولن أبكي
سأبكي لأمةٍ وُلدت خرساء للتّمِّ حاضناً زرقة الشطآن يبكي:
لِمَ البكاء على طفلٍ على شاعرٍ؟   سأكتب عن آخر فيْءٍ
لأرزة البيت عن رفِّ حمام يجرّ سجّادة الليل عن الحلم عالياً
كجبالٍ

وضعَ السيد الخليفة قانوناً من الماءِ   شعبُه المرَقُ الطّينُ
سيوفٌ مصهورةٌ وضع السيد تاجاً مُرصَّعاً بعيون الناس
هل هذه المدينة آيٌ؟ هل ثياب النساء من ورق المصحفِ
أدخلت محجري
في مضيقٍ حفرته الساعاتُ ساءلت هل شعبيَ نهرٌ بلا مصبٍّ؟
أغنّي

لُغَة النصْل   أصرخُ انثقب الدهر وطاحت جدرانُه بين

أحشائي   تقيّأت لم يعد ليَ تاريخٌ ولا حاضرٌ   أنا
الأزرَقُ الشمسيُّ والفُوهة الخطيئة والفعلُ   انتظرْني يا
راكب الغيم أشيائيَ تُغوي والشمس تخبط أطرافي أنا الساكن
المدى والمزامير أنا الغصنُ لاجئاً: أَصْغِ هل تسمع هذا النواح
في كبد العالم؟   أُصغي للموت بين تجاعيدي   هَذْينا
هذيت كي أحسن الموت اصطفيتُ النهدين بين تقاليديَ
هل جلدكِ السقوط هل الفخذان جرحٌ ملأتهُ   التأم
العالم   هل أنتِ مقلعُ الليل في جلديَ؟ فأسي مسنونةٌ
صرتُ نبعاً آخراً ضِفّتي تسيل ذراعاك اغترافُ قوسٍ حملتكِ
وجهي صخَبٌ طائر تقاسَمهُ الصوت اسْأليني أُجِبْ. . .
تكلّمَ جَفْرٌ رصدتني خيولهُ انطفأ الهمسُ (أعندي أعندَكِ
الآن ما يُهمسُ؟)   نارٌ ملجومةٌ سفُنٌ تجنَحُ بحرٌ مروّضٌ
فتح النورس عينيه أغلقي   نَسيَ الفتحة   في ريشه
المشعّثِ ماءٌ وشرارٌ   لو كان لو عرف الرعد لو الرَّعد في
يديَّ

هُدوءاً هذه قُبّةٌ وسُكنايَ في فُوهَة نهْدٍ   أظلّ أحفر
لو غيّرت لو غيّر الغبارُ عذاراهُ لو النارُ همزةٌ. . .

ذُبْتِ في جنسيَ جنسي بلا حدودٍ ولا سيفٍ تلاَشيْ لاشي
تلاشيتُ وجهٌ واحدٌ نحن لا قميصيَ تفّاحٌ ولا أنتِ جنّةٌ نحن
حقلٌ وحصادٌ والشمس تحرسُ أنْضجْتُكِ جيئي من ذلك
الطرف الأخضر هذا قطافنا جسدانا زارعٌ حاصِدٌ
وحيدةَ أعضائيَ جيئي من ذلك الطَّرَفِ   استحضرتُ موتي
وسلسليني ملكْنا جَمْرةَ الوقتِ والحنين ملكنا رَغَد الكون
وهو يلتحف الناس اهتدينا. . .

قرأتُ في ورقٍ أصفرَ أنّي أموت نفياً تنوَّرتُ الصَّحارى
شعبي يشطّ. . . نبشنا كلماتٍ دفينة طعمها طَعمُ العذارى

دمشق تدخل في ثوبيَ خوفاً حباً تخالط أحشائيَ تلغو. . .

لفظتِ جلدكِ خلٍّ شفتيك اصهريهما بين أسناني أنا الليل والنهارُ أنا الوقتُ انصهرنا تأصّلي في متاهي. . .

هكذا أحببتُ خيمه
وجعلتُ الرَّمل في أهدابها
شجراً يمطر والصحراء غيمَهْ
ورأيتُ الله كالشّحاذ في أرض عليٍّ
وأكلت الشمس في أرض عليٍّ
وخبزت المئذَنهْ

ورأيت البحر يأتي في ضباب المدخنه
هائجاً يهمس:
مَن كوَّننا
لم يكن تكوينه إلا سقيفَهْ
رجَّها الإعصار فانهارت وصارت
خشباً يُحرَقُ في دار خليفهْ.

نادرٌ أن ينطقَ البحرُ ولكن
نطقَ البحرُ: يبسنا
يبس التاريخ من تكرارِهِ
في طواحين الهواءْ
سقطَ الخالق في تابوتِه
سقطَ المخلوقُ في تابوته. . .

والنساء ارتحْن في مقصورةٍ
ينتشلن الليلَ من آبارهِ
ويخيِّطنَ السماءْ
ويغنّين: عليٌّ لهَبٌ
ساحرٌ مشتعلٌ في كل ماءْ
ويسائلن السماء:
نجمةٌ أو مومياءْ
هذه الأرضُ؟
ويفتّقنَ السّماء
ويرقّعن السماءْ
قَبرَ الدجّالُ في عينيه شعباً
نَبشَ الدّجالِ من عينيه شعباً
وسمعناه يصلّي فوقَه
ورأيناه يحيّيه ويجثو
ورأينا
كيف صار الشعب في كفّيه ماء
ورأينا
كيف صار الماء طاحونَ هواءْ.

جزُرٌ للهيب تصعدُ فيها آسيا يصعدُ الغدُ انطفأت
شمسٌ حلمنا بغير ما هجسَ الليل نهاري يقاسُ
باللّهب استصرختُ صوتُ الشعوب يفتتحُ الكونَ
ويُغوي

لستُ الرَّمادَ ولا الرِّيحَ

سريري أشهى وأبعدُ أقفاصٌ دروبٌ مهجورَةٌ
فرسُ الماضي رمادٌ وصبغةُ الله لونُ آخرٌ
لا يَدٌ عليٌّ
عليٌّ أبدُ النار والطفولةِ هل تسمع برق العصور تسمع
آهاتِ خطاها؟ هل الطريقُ كتابٌ أو يدٌ؟ إصبعُ الغبار
كدرويشٍ يغنّي ملكَ الأساطير هاتوا وطناً قرّبوا المدائن
هزّوا شجرَ الحلم غيّروا شجر النوم كلامَ السماء للأرضِ
طفلٌ تائهٌ تحت سرّةِ امرأةٍ سوداء بحثاً
طفل يشبُّ
وللأرض إلهٌ أعمى يموت...

سلامٌ

لوجوهٍ تسير في وحدة الصحراء للشرق يلبس العشب
والنارَ سلامٌ للأرض يغسلها البحر سلامٌ لحبّها...
عُريُكَ الصاعقُ أُعطىَ أمطاره يتعاطانيَ رعدٌ في نهديَ
اختمر الوقت تَقدَّمْ هذا دمي أَلقُ الشرق اغْترفْني وغِبْ
أضِعْني لِفخذيك الدُّويُّ البرق اغترفني تبطّن جسَدي
ناريَ التوجّه والكوكب جرحي هدايةٌ أتهجّى...
أتهجّى نجمةً أرسمُها
هارباً من وطني في وطني

أتهجى نجمة يرسمها
في خطى أيامه المنهزمه
يا رماد الكلمة
هل لتاريخيَ في ليلك طفل؟

لم يعدْ غير الجنونْ

انني ألمحه الآن على شبّاك بيتي
ساهراً بين الحجار الساهره
مثل طفلٍ علمته الساحره
أنَّ في البحّر امرأه
حَملتْ تاريخه في خاتمٍ
وستأتي
حينها تخمد نارُ المدفأه
ويذوب الليل من أحزانهِ
في رماد المدفأه...

... ورأيت التاريخ في راية سوداء يمشي كغابةٍ لم أؤرّخْ
عائشٌ في الحنين في النار في الثورة في سحر سُمّها الخلاّقِ
وطني هذه الشرارة، هذا البرق في ظلمة الزّمان الباقي...

نثبت في ما يلي الفقرات التي يشير إليها الدكتور بنيس من قصيدة رامبو «فصل في الجحيم»(*).

دم عفن

وَرِثْتُ عَنْ أَجْدَادِي الغُولِيينَّ الْعَيْنَ التي يَخْتَلِطُ فِيهَا الْبَيَاضُ
بِالزُّرْقَةِ والدماغَ الضَّيِّقَ الآفَاقِ وَعَدَمَ الْمُرُونَةِ فِي الصِّراعِ
وَأَرى لِلِبَاسي وَحْشِيَّةَ لِبَاسِهِمْ
لَكِنِّي لاَ أَدْهِنُ شَعْرِي بالزُّبدِ
وَكَانَ الغُولِيُّونَ فِي زَمانِهِمْ أَغْبى سَالِخِي الوُحُوشِ وَأَسْخَفَ
مُوقِدِي الْحَشَائِشِ
فَعَنْهُمْ وَرِثْتُ عِبَادَةَ الأَصْنَامِ وحُبَّ التَّدْنِيسِ
نَعَمْ وَالآثَامَ كُلَّهَا والْغضبَ وَالشَّبَقَ

مَا أَبْدَعَ الشَّبَقَ

وَلاَ سِيَّمَا الْكَذِبَ والْكَسَلَ
إِنِّي أَكْرَهُ جَمِيعَ الْحِرَفِ فَالْأَسْيَادُ كُلُّهُمْ أَجْلاَفٌ
لِئَام ولِلأَيادِي الْمُسْتَعْمِلَةِ لِلأَقْلاَمِ قِيمَةُ الأَيَادِي الدَّافِعَةِ
لِلْمَحَارِيثِ

(*) اكتفينا بفقرات من المقطع الذي يحمل عنوان «دم عفن» أو Le mauvais sang التي أشار إليها الدكتور بنيس. والمقاطع مستقاة من الترجمة التي نشرها ابن حميدة بعنوان: «فصل في جهنم»، الدار التونسية للنشر، تونس.

فَيالَهُ مِنْ عَصرٍ أَيادٍ
ولَنْ تَكُونَ يَدِي مِلْكاً لِي
وَبَعْدَ ذَلِكَ فَمَنْزِلَةُ الْخَدَمِ تَبْلُغُ بِالْمَرْءِ أَقْصَى الأَبْعَادِ
وَنَزَاهَةُ التَّسَوُّلِ تُثِيرُ شَجَنِي
الْمُجْرِمُونَ كَالْخِصْيَانِ يُثِيرُونَ التَّقَزُّزَ أَمَّا أَنَا

فَكَامِلٌ صِرْفٌ وَالأَمْرُ
لاَ يَهُمُّنِي

لَكِن ما الَّذِي جَعَلَ لِسَانِي خَبِيثاً إِلىٰ حَدِّ
أَنَّهُ وَجَّهَ حَتَّى الآنَ كَسَلِي
وَحَفِظَهُ لِيَ خَالِصاً
فَلاَ أَنَا أَسْتَعْمِلُ فِي الْعَيْشِ حَتَّى جِسْمِي
بِحَيْثُ عِشْتُ أَيْنَمَا حَلَلْتُ
أَعْطَلَ مِنْ ضِفْدَعٍ
لَيْسَ فِي أُورُوبَّةَ أُسْرَةٌ لاَ أَعْرِفُهَا
أَعْنِي الأُسَرَ الَّتِي كَأُسْرَتِي
تَدِينُ بِكُلِّ شَيْءٍ لِمِيثَاقِ حُقُوقِ الإِنْسَانِ
لَقَدْ تَعَرَّفْتُ عَلَى كُلٍّ مِن أَبْنَاءِ الْعَائِلاَتِ

آهٍ لَوْ كَانَ لِي سَوَابِقُ
فِي حِينٍ مَا مِنْ أَحَايِينِ تَارِيخِ فَرَنْسَةَ!
لَكِنْ لاَ شَيْءَ مِنْ ذَلِكَ
إِنَّهُ لَوَاضِحٌ عِنْدِي أَنَّنِي كُنْتُ جِنْساً دَنِيئاً
فَأَنَا لاَ أَقْدِرُ عَلَى وَعْيِ الثَّوْرَةِ
فَلَمْ يَثُرْ جِنْسِي إِلاَّ لِلنَّهْبِ كَمَا تَفْعَلُ الذِّئَابُ
بِالْفَرِيسَةِ الَّتِي لَمْ تَقْضِ عَلَيْهَا

أَتَذْكُرُ تَارِيخَ فَرَنْسَةَ ابْنَةِ الْكَنِيسَةِ الْكُبْرَى
قَدْ كُنْتُ قَرَوِياً فظاً فَسَافَرْتُ إِلَى الأَرْضِ الْمُقَدَّسَةِ
فَفِي رَاسي سُبُلٌ تَشُقُّ السُّهُولَ الصُّوابِيَّةَ
وَمَنَاظِرُ مِنْ بِيزَنْطَةَ
وَأَسْوَارٌ مِنْ سُولِيمَةَ
وَالتَّعَلُّقُ بِمَرْيَمَ وَالتَّعَطُّفُ عَلَى الْمَصْلُوبِ
يَسْتَيْقِظَانِ فِيَّ مِنْ خِلَالِ أَلْفِ مَبْهَجٍ حَرَام
فَهَا أَنَا - وَالْجُذَامُ يَأْكُلُنِي - جَالِس عَلَى الأَوَانِي
الْمُكَسَّرَةِ وَبَنَاتِ النَّارِ
وَأَسْفَلَ جِدَارٍ تَقْذِفُهُ الشَّمْسُ
وَفِيمَا بَعْد .. قَدْ كُنْتُ جُنْدِياً جِلْفاً
فَعرَسْتُ فِي لَيَالِي الْمَانِيَا

* * *

آه أَنَا أَيْضاً فِي مُنْفَرَجَة حَمْرَاءَ
أَرْقُصُ السَّبْتَ وَعَجَائِزَ وَأَطْفَالاً
فَذَاكِرَتِي لاَ تَمْتَدُّ أَبْعَدَ مِنْ هَذِهِ الارْضِ
وَلاَ أَقْصَى مِنَ النَّصْرَانِيَّةِ
وَلاَ أَنْتَهِي أَبَداً مِنْ مُشَاهَدةِ نَفْسِي
فِي ذَلِكَ الْمَاضِي
لَكِنْ دَائِماً وَحْدِي بِلاَ أُسْرَةٍ
ثُمَّ بِأَيَّةِ لُغَةٍ كُنْتُ أَتَكَلَّمُ
وَلاَ أَرَانِي فِي مَجَالِسِ الْمَسِيحِ
وَلاَ فِي مَجَالِسِ السَّادَةِ
الْمُمثِّلِينَ لِلْمَسِيحِ
فَمَا كُنْتُ فِي الْقَرْنِ الاخِيرِ

أَنَا مَا اسْتَعَدْتُ وُجُودِيَ

إِلَّا الْيَوْمَ
فَلَا شُرُّدَ وَلَا حُرُوبَ مُبْهَمَةً
إِنَّ الْجِنْسَ الدَّنِيءَ أَرْخَى سُدُولَهُ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ
عَلَى الشَّعْبِ ـ كَمَا يقُولُونَ ـ وَالْعَقْلِ
عَلَى الأُمَّةِ وَالْعِلْم

(. . .)

الدَّمُ الْوَثَنِيُّ عَائِدٌ وَالرُّوحُ قَرِيبٌ
فلِماذَا لَا يُعِينُنِي الْمسِيحُ فيَمْنحُ رُوحِيَ
النُّبْل والْحُرِّيَّةَ . . فيَا حَسْرتاهُ
لَقدْ مضَى عهْدُ الإِنْجِيلِ . .
الإِنْجِيلُ ومَا أَدْراكَ ما الانْجِيلُ . . .
إِنِّي لأَنْتَظِرُ الرَّبَّ منْهُوماً
إِنِّي مُنْذُ الأَزَلِ مِنْ جِنْسٍ دَنِيءٍ

هَا انَا عَلَى الشَّاطِىءِ الارمُورِ كَانِي
لِتَسْطَع الْمُدُنُ نُوراً عِنْدَ الْمساءِ
فَنهارِي قَدْ تَحقَّقَ وأَنَا مُبارِح أورُوبَّةَ

وسَيُحْرِقُ هَواءُ الْبحارِ رِئَتَيَّ
وَستدْبغُ الأَقَالِيمُ الضَّائِعةُ بَشَرتِي
سأتَعاطَى السِّباحَةَ وطَحْنَ الْعُشْبِ والصيْدَ
ولَا سِيَّما التَّدْخِينَ
سَأتجَرَّعُ الْخُمُور الَّتِي لَهَا عُنْفُ الْمعْدَنِ الْحامِي
كَمَا كَان أولَائِكَ الْجُدُودُ الأَعِزَّاءُ يفْعلُونَ

حَوْلَ النِّيرَانِ الْموقدَةِ

سَأعُودُ أعْضَائِي حَدِيد وبَشْرَتِي دَكَنُ
وَبِعَيْنَيَّ حنَقٌ
سَيَقْتَنِعُ النَّاسُ لِمَرْأى قِنَاعِي
أنَّنِي مِنْ جِنْسٍ قَوِيٍّ
سَأَمْلِكُ ذَهَباً فَأَكُونُ عَاطِلاً فَظًّا
وَالنِّساءُ تُولِي خَاصَّ الإِهْتِمَامِ
لِهَذِهِ الوُحُوشِ البَتْرَاءِ العَائِدَةِ مِنَ الاقْطَارِ الحَارَّةِ
سَأَخُوضُ بَحْرَ الشُّؤُونِ السِّيَاسِيَّةِ
فَأكُونُ هَكَذَا
قَدْ نَجَوْتُ

أمَّا الآنَ فَأنَا ملْعُونٌ

أَشمَئِزُّ مِنَ الوَطَنِ

أَفْضَلُ شَيْءٍ عِنْدِي
نَوْمَةٌ سَكْرَى
عَلَى رَمْلَةِ الشَّاطِىءِ

* * *

فَلمنْ أُمْدَحُنِي
وَأَيَّةُ بَهِيمَةٍ أَعْبُدُ
وَعَلَى أَيَّةِ صُورَةٍ مُقَدَّسَةٍ أَحْمِلُ
وَأَيَّةَ قُلُوبٍ أحَطِّمُ
وَأَيَّةَ كِذْبَةٍ أَكْذِبُ
وَفِي أيِّ دَمٍ أسِيرُ
الافْضلُ الاحْتِمَاءُ مِن الْعَدَالَةِ

شَظَفُ العَيْشِ وَالتَّوحشُ السَّاذِجُ
رَفْعُ غِطَاءِ الْقبْرِ بِالْيدِ المَشْلولَةِ
الاسْتِوَاءُ والاخْتِنَاقُ
وَهَكَذَا لاَ شَيْخُوخَةَ وَلاَ أَخْطَارَ
فالرُّعْبُ لَيْسَ شِيمَةً فِرنْسِيَّةً

آه
يَبْلُغُ بِي الشُعورُ بِأنَّنِي مُهْمَلٌ
أَنْ أقَدِّمَ
لأيَّةِ صُورةٍ إلاهيَّةٍ
وَثَبَاتٍ نَحْوَ الْكَمَالِ
يَا نُكْرَانَ ذَاتِي يَا عَجِيبَ إِحْسَانِي
لاَ أَنَّ هُنَا فِي الدُّنْيَا(*)

هَلْ أَنَا أَبْلَهُ

* * *

(. . .)
أَيُّهَا الْقسَاوِسَةُ أَيُّهَا الأَسَاتِذةُ أَيُّهَا الأَسْيَادُ
إِنَّكُمْ مُخْطِئُون حِين تُسَلِّمُونَنِي إلى العَدالةِ
فَمَا كُنتُ قَطُّ مِنْ هَذا الشَّعْبِ
وَمَا كُنْتُ قطُّ مَسِيحِياً
إِنِّي أَنْتمِي إِلى الْجِنْسِ الَّذِي كان
تَحْت وَطْأةِ التَّعْذِيبِ يُغنِّي

(*) هكذا وردت في نص الترجمة.

فلاَ أَنا أَعِي الْقوَانِينَ ولا لِي شُعُورٌ أَخلاقي
فأنَا بهيمةٌ. . . وأَنْتُمْ مُخْطِئُونَ. . .
أَجلْ عيْنَايَ مُوصَدَتَان لاَ تَرَيَانِ نُورَكُمْ
فَأنَا بهيمةٌ أَنَا زِنْجِيٌّ

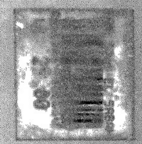
لَكِنِّي قَادِرٌ علَى النَّجاةِ

(. . .)

محتويات الكتاب

- تقديم ٩
- الشعر والفكر النقدي ١١
- لماذا أدونيس؟ ١٥
- **الفصل الأول**: إشكالية الحداثة والغرب ٢١
١ ـ كيف تمَّ النظر إلى مسألة التأثُّر بالغرب ٢٥
٢ ـ حول التأثُّر والتأثير ٢٩
٣ ـ السجال حول التأثُّر والتأثير ٣٢
٤ ـ حول كتاب «الشعر العربي الحديث» بنياته وإبدالاتها ٣٩
- **الفصل الثاني**: ٧٥
- مدخل ٧٧
- القصيدة الشبكية ٧٨
- رسالة القصيدة ٨٣
- المحور الدلالي المائل ٨٨
- **الفصل الثالث**: القصيدة فعل وجود ١١٥
١ ـ بين الرفض والتجسيد ١١٧
٢ ـ الكتابة الجديدة ١١٨
٣ ـ تعدد الاحتمالات ١٢٢
٤ ـ الإجابة بصيغة السؤال ١٣٠
٥ ـ الفعل كبنية لا كمؤشر ١٤٠
٦ ـ البنية المسرحية ١٥٥
٧ ـ بين الرؤيا والنبوَّة ١٧٦

- ١ - الرؤيا ١٧٦
- ٢ - النبوّة ٢٠١
٨ - الكتابة بالحبر السرِّي ٢٠٧
- **الفصل الرابع**: ٢٣٧
- الأضداد والعلاقات الداخلية ٢٣٩
- حركة العلاقات الداخلية ٢٥٠
- مستويات التضاد ٢٦٥
١ - التضاد بين المفردة والمفردة ٢٦٥
٢ - الأضداد/الفعل والعلاقات الداخلية ٢٧٨
٣ - التضاد في الجملة الواحدة ٢٧٩
٤ - الأضداد في المقطع الشعري ٢٨٩
٥ - التضاد بين الجملة والسياق ٢٩٢
٦ - التضاد وتخصيب الغياب ٢٩٦
٧ - الفعل/السؤال ٢٩٧
الخلاصة ٣٠٣
ملحق ٣٠٥
قصيدة «هذا هو اسمي» ٣٠٧
مقاطع من «فصل في الجحيم» ٣٣١



... إنها متابعة تعتمد الاستنباط والتأويل، وتقوم على متابعة الأنظمة الداخلية للنص للوصول إلى رصد توجّهات الحركة الداخلية ومساراتها. حيث تنجذب الدوال إلى دلالات جديدة ينتجها تواشج العلاقات على مستوى الدلالة الضمنية للنص، أي تلك التي تنتجها الخصوصيّة البنائيّة ونسق انتظام العناصر. وبتعبير آخر تنتقل عملية الرصد والتحليل من الدلالة المباشرة للبناء اللغوي، إلى علاقات هذا البناء وتشابك بعضها ببعضها الآخر داخل النص. مما يحوّل مفهوم النقد والتقييم لفنيّة النص وإبداعه من رصد الخارج إلى رصد الداخل. أي أن القيمة الفنيّة للنصّ تصبح في قدرته على إنتاج الحركة في الداخل لا في الشكل الظاهر.

